

Universidad de Sevilla
Trabajo de Fin de Grado
FACULTAD DE FILOSOFÍA



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

El Japón de Taneda Santōka

Grado en Estudios de Asia Oriental

Curso académico 2022/2023

Autor: Manuel Pérez Feria

Tutor: Vicente Haya Segovia

ÍNDICE

Resumen	4
Abstract.....	4
1. Introducción	5
1.1 Objetivos	5
1.2 Metodología	6
2. Datos de la vida de Taneda Santōka.....	7
3. El Santōka peregrino y el Santōka ermitaño	13
3.1. Estructura del diario de Taneda Santōka y contenido	13
2.2 Los orígenes e historia de la peregrinación en Japón	17
2.3 Los peregrinajes de Matsuo Bashō y Santōka: similitudes y diferencias.....	19
3. Santōka y el Japón de principios del siglo XX.....	21
3.1 Religión, el declive del budismo en el Japón de preguerra.	21
3.2 El “buscavidas” (<i>sekenshi</i>), el extranjero y el pobre según Santōka.....	24
3.3 Sobre la guerra, el <i>haiku</i> y la pureza del género.....	28
4. El Zen y Santōka	31
4.1 El <i>haiku</i> como vía hacia la iluminación.....	31
4.2 La práctica del budismo y el “Zen Santōkiano”	35
4.4 Enfermedad, vida-muerte y opiniones sobre el suicidio	38
5. Conclusión: verdad y autenticidad de la obra de Santōka.....	43
6. Bibliografía.....	47

Resumen

Taneda Santōka, que murió pobre y desconocido, es considerado en la actualidad uno de los mayores exponentes del *haiku* de verso libre. En este trabajo trataremos de descubrir cómo fue la vida del autor y sus impresiones acerca del Japón de principios de siglo XX a través de la traducción de su diario de viaje. Específicamente, abordaremos asuntos como la peregrinación en Japón y su conexión con la historia y el budismo, la vida de los pobres en Japón, y el *haiku* y el arte del Zen como vías para lograr la iluminación, además de intentar explorar la visión vida-muerte y el suicidio en la sociedad japonesa. Partiendo de un punto de vista general, ahondaremos en aquellas características propias de la mentalidad *santokiana*, sus influencias y bases filosóficas.

Palabras clave: Taneda Santōka, *Haiku* de verso libre, Zen, Peregrinación, Japón Taishō y Shōwa.

Abstract

Taneda Santōka, who died poor and unknown, is nowadays considered one of the greatest free-verse *haiku* poets of history. In this paper, we will try to discover his everyday life and thoughts on Japan at the beginning of XX century through the translation of his travel diary. Particularly, we will investigate topics such as pilgrimage's history in Japan and its connection with Buddhism, the material condition of the poorest, *haiku* and art as a "way" to attain enlightenment, and the buddhist concept of life-death and suicide in Japanese society. From a general take, we will look into Santōka's philosophy characteristics and what influenced his arguments and philosophical thoughts.

Key words: Taneda Santōka, Free-verse *haiku*, Zen, Pilgrimage, Taishō and Shōwa Japan.

1. Introducción

1.1 Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es resaltar aquellos valores y planteamientos de vida que subyacen a la obra del *haijin* Taneda Santōka y en los que no se ha insistido aún suficientemente en la bibliografía con que contamos en la actualidad. Hay una traducción incompleta de los diarios de viaje de Santōka realizada por Watson (2003) llamada *For All My Walking*, y una traducción directa asimismo parcial al final de la versión de Scott de la biografía que sobre Santōka realiza Sumita (2021).

La traducción completa de los diarios de Santōka es una labor que llevaría años. Aquí hemos traducido entradas de todas las fases de su vida, para una mejor comprensión de su totalidad.

Incluso sin que entre en los límites de un trabajo de las dimensiones que nos ocupa hacer un tratamiento exhaustivo de conceptos como la tradición o la construcción social del individuo, debemos dar cabida a un estudio de las mentalidades en el tiempo de Santōka. Por tanto, hemos de analizar su obra y su pensamiento siempre teniendo en cuenta el de sus coetáneos, los rasgos específicos del mismo y los nuevos postulados planteados por Santōka. Pretendemos demostrar que el *haijin* que escribió estos diarios era un genio avanzado a su época, un incomprendido social con posicionamientos vanguardistas. La arrogancia del ser humano es un defecto social, pero también lo es —al fin y al cabo— la falta de autoestima.

Para concluir este epígrafe, quisiera rescatar unas palabras dichas por el profesor Haya Segovia en octubre de 2017, cuando expresó en un principio de curso: “En esta vida hay que elegir entre ser una persona de esencia o de apariencia”. Aunque en ese momento resonó como un *kōan*, “Qué es la esencia y qué es la apariencia” es una cuestión que a día de hoy sigo preguntándome. Visto desde el más puro relativismo, pueden existir innumerables respuestas y quizás todas correctas. Santōka casi siempre parecía tenerlo bastante claro: la esencia significa no fingir, mantener la autenticidad,

poner el corazón en lo que se hace y poseer una completa devoción por ello. No obstante, aunque no se finja, la apariencia se considera de la misma importancia que la esencia, ya que un mendigo debe expresar con sus palabras, con el cuerpo, con el aspecto, todo aquello que quiere transmitir para ser merecedor de una limosna. Si dijéramos que la esencia es ese “ser de verdad” de uno mismo, éste necesita también de la apariencia. Por tanto, otro objetivo de este trabajo es tratar de mostrar la “esencia-apariencia” de Santōka y la comprensión profunda que tenía del mundo, entendido en términos budistas.

1.2 Metodología

El diario original en japonés que hemos usado para la traducción es el *Santōka Zenshū* de la editorial japonesa Shunyōdō shoten que compila el diario, al que brinda acceso la página web de Aozora bunko. Para entender la vida del autor, leímos la biografía, tanto original como traducida al inglés, de su amigo Sumita. La escritura de Santōka es bastante peculiar, hasta el punto de que más que escribir parece que está hablando. Introduce muchas expresiones que no encontraríamos normalmente en un diccionario, así como otras propias de él, expresiones dialectales, etc... Para ayudarnos de los arcaísmos hemos usado el diccionario online de *kogo* (古語) de Weblio. En cuanto a las palabras específicas del budismo, hemos utilizado el *bukkyō yōgo jiten* de Bukkyō web kōza (仏教ウェブ講座). Y para las expresiones dialectales, el *Zenkoku hōgen jiten* de Goo.

Mientras traducíamos el texto, nos dimos cuenta de que había palabras que parecían significar una cosa y significaban otra completamente diferente, palabras inventadas por el escritor. También ha sido compleja la traducción de los términos budistas. Los estudios de budismo y sobre todo del Zen y el budismo de Tierra Pura, así como el *Kokugaku* (literatura clásica japonesa) fueron necesarios para la traducción, centrándonos sobre todo en los autores principales del *Kokugaku*, D.T. Suzuki y varios exponentes de la escuela de Kyōto (en el caso del Zen), y para el budismo en general el libro en japonés para principiantes de Nagata (2020) *Kore dake shitte okitai zukai hajimete no bukkyō*. Aunque sin duda nuestra mayor fuente de recursos y conocimientos

acerca del budismo y de la religión y filosofía en Japón fueron las asignaturas impartidas por el profesor Yamahata Tomoyuki en la Universidad de Hokkaidō, “Filosofía japonesa” (*Nihon no tetsugaku*, 日本の哲学) y “Religión y filosofía en Japón” (*Nihon ni okeru tetsugaku to shūkyō*, 日本における哲学と宗教), donde presentó en profundidad los puntos clave del budismo a lo largo de su historia y el pensamiento del *Kokugaku*. Ante todo, pudimos comprender el pragmatismo que tuvo el budismo en sus categorías metafísicas hasta la llegada del Zen.

En lo que refiere a la peregrinación, aunque hemos usado varias tesis en idioma inglés, también hemos hecho trabajo de campo visitando varios de los lugares en los que estuvo Santōka, al igual que recopilando información del Santōka furusato museum, dedicado al autor. Aunque no pueden presentarse como material bibliográfico *per se*, en nuestras apreciaciones acerca del autor quedan también plasmados los testimonios de aquellos encargados de aquellas personas que sabían acerca de su persona. La página web TAO (Terebess Asia Online) también fue útil a la hora de trazar los peregrinajes de una forma geográfica y tener información bien estructurada acerca de Santōka, así como de otros autores que aparecen en este estudio, como Matsuo Bashō (1644-1694).

Finalmente, para hablar de *haiku* nos hemos ayudado de la obra de los profesores Haya Segovia y Rodríguez-izquierdo, tanto a la hora de definir el *haiku* como para entender mejor ciertos asuntos relacionados de Santōka. En inglés, se nos hace necesario citar también al gran estudioso Blyth. La bibliografía en japonés ha sido principalmente empleada para explicar las características del *haiku santokiano*. En especial, el reciente estudio de Yamada y Hashimoto (2021) nos ha permitido conseguir una comprensión más amplia acerca de su obra *Sōmokutō* y su forma de escribir.

2. Datos de la vida de Taneda Santōka

Taneda Shōichi (種田正一) nació un 3 de diciembre de 1882 en la prefectura de Yamaguchi. Primer hijo de Takeda Takejiro y Fusa. Según Sumita (2021), se desconoce

con exactitud cuál fue la razón de Santōka para escoger su pseudónimo, pero apunta al hexagrama número 56 del I Ching¹, cuya pictografía simboliza exactamente lo mismo (山頭火, “Fuego en lo alto de la montaña”) o “el vagabundo”, “el viajero”. De hecho, Santōka viajó por todo Japón, a excepción de la isla de Hokkaidō, comenzando por la isla de Kyūshū, para después asumir su condición de *Ohenro*² (遍路). También viajó por las principales ciudades de la isla de Honshū para visitar a sus colegas *haijin* (俳人)³. A continuación, más que dar una serie de datos biográficos ordenados en el tiempo, me gustaría plantear los pilares de la vida de Santōka.

En primer lugar, **la muerte** está presente durante toda la vida del escritor; son muchos seres queridos los que a su alrededor mueren y moldean su forma de ver la vida. Su madre murió en el año 1892 tirándose a un pozo, y Santōka todavía niño vio cómo se llevaban el pálido cuerpo de ella. Este hecho fue tan traumático en la vida de Santōka que, aunque siempre intentó llevar una vida austera y jamás mostró apego hacia ningún bien material (a excepción del alcohol), llevó consigo la tablilla mortuoria⁴ de su madre hasta el día de su muerte (Sumita, 2021:161). Su hermano en el año 1918 se quitaría la vida colgándose de una cuerda en el monte Atago. También su abuela, que cuidó de los dos hermanos, vivió una larga vida. Según el mismo Santōka dicha longevidad fue su condena teniendo que vivir tantos eventos desagradables⁵. Finalmente, su padre también perdió la vida dos años después de su hermano. Santōka intentó suicidarse en varias ocasiones, siendo la más llamativa en 1924, cuando borracho se puso frente a las vías del tren. (Sumita, 2021:27)

¹ El *I Ching* (易經) o “Libro de las mutaciones” fue escrito en el año 1200 a.c. y es considerado uno de los “Cinco clásicos confucianos”. Su aprendizaje fue obligatorio para convertirse en funcionario desde la dinastía Han (206 a.c – 8 d.c.). En el mismo, encontramos los distintos hexagramas y trigramas que servían para la adivinación.

² Famosa ruta de peregrinaje en la que se visitan 88 templos rodeando la isla de Shikoku.

³ Escritores de haiku. Entre las principales influencias de Santōka encontramos a Ogiwara Seisensui (1884 – 1896), Ozaki Hosai (1885 - 1926), Inoue Seigetsu (1822 – 1887) y Kawagihashi Hekihodo (1873 - 1937).

⁴ La tablilla mortuoria (*Ihai*, 位牌) es uno de los elementos que se colocan en el *Butsudan* (仏壇), altar en el que se encuentra la simbología budista familiar. Sirve para conmemorar la muerte de algún familiar y su origen está en la tradición China.

⁵ En la entrada del 16 de septiembre de 1930 de su “Diario de mendigo I” (*gyōkotsuki*, 行乞記) una anciana de 91 años sale torpemente de su casa para darle limosna y recuerda a su abuela. Al contarle las historias de su vejez, el poeta reflexiona acerca de todas las desgracias que experimentó.

Otro aspecto remarcable de su vida fue **la pobreza**. Si bien el padre de Santōka tenía bastantes propiedades, sus muchas amantes y vida de desenfreno le llevarían a la ruina. Santōka era muy buen estudiante desde una temprana edad y consiguió entrar en la Universidad de Waseda en el año 1902, que dejó tres años más tarde. Aunque algunos autores como Burton Watson (2003) indican que la razón por la que Santōka abandonó la universidad fue una crisis nerviosa (y así lo escribió el autor), Scott Wilson (2021:58) opina que pudo deberse a la desastrosa situación económica de la familia. El padre de Santōka fue poco a poco arruinándose, hasta que hizo una apuesta final y se embarcó en el negocio de una fábrica de *sake* junto a su hijo. No fue una buena idea porque tal y como Santōka dijo en su diario, acabó convirtiéndose en “un esclavo del alcohol”⁶. Esta fábrica de *sake* quebró en el año 1916, y fueron las deudas que tuvieron que arrastrar sus hijos la razón principal por la que el hermano de Santōka decidió suicidarse.

La pobreza, por tanto, fue algo que el poeta no eligió desde un primer momento, pues fue la consecuencia de la vida de su padre. No obstante, al abrazar el Zen Santōka asumiría la “pobreza” o, mejor dicho, la austeridad como opción de vida. Como escribió Suzuki (2014): “*Wabi* significa realmente “pobreza” o, negativamente, “no estar acorde con la sociedad de su tiempo”. El par *wabi-sabi* hace alusión a la belleza escondida en lo simple y austero, una belleza que encontramos en las obras maestras y en la sensibilidad de Santōka. En la práctica, su forma de vivir también rezuma *wabi-sabi* no solo en su forma de peregrinar, sino también en su vida como ermitaño. Conocemos numerosos datos acerca de su estancia en *Gochūan* (o en otras chozas) donde vivía con lo justo, intentando no desperdiciar nada. Otro ejemplo de pobreza es la misma forma de peregrinar de Santōka, completamente anacrónica en su tiempo. Él mismo escribió en la entrada del 1 de octubre de 1930 del “Diario de Mendigo I”: “Hoy mientras seguía caminando pensé en algo: aunque hay trenes de vapor y coches, yo camino, y además con sandalias de paja. ¡Qué torpeza y retraso respecto a los tiempos que corren! (...)”. (Santōka, 1986).

⁶Santōka (1986), escribe: “Cincuenta años de vida. Al mirar atrás, estos cincuenta años han sido tan largos que parecen cortos y tan cortos y que parecen largos. Quise morir pero no pude y, por supuesto, también he sido un esclavo del alcohol y he estado arrepintiéndome una y otra vez, ¡pero aquí estoy!”

La amistad y el alcohol son dos factores que van de la mano y sin los que no se entiende la vida del autor. Aunque pobre, Santōka acabó por ser probablemente uno de los hombres más afortunados de Japón. Con unos amigos que le esperaban cuando iba de visita y a los que agradaba con su presencia. Santōka, el mismo que descuidó a su familia y se desentendió de ella, buscó la redención en aquellos amigos que tanto le cuidaban hasta el punto de que la propia felicidad de Santōka era la felicidad de sus amigos, y viceversa. Como Rodríguez-izquierdo explica, en Japón los círculos de producción literaria y la puesta en común son de lo más normal. Si bien esto podría deberse a la necesidad del sentimiento de grupo, incluso dentro del *haiku* existe esa verticalidad maestro-alumno en la que, por supuesto, el alcohol juega su papel como herramienta que permite el acercamiento entre todos.

Santōka (1986) llegó a decir: “Soy un hombre que no ha conocido el amor; no he amado jamás a una mujer, ni he sido amado por una (...)”. Y es que el padre de Santōka intentó meterlo en cintura y le obligó a casarse con una mujer a la que no quería. El matrimonio duró relativamente poco y Santōka se divorció en 1920, presionado por la familia de Sakino, su mujer. Sin embargo y como se puede ver en distintas partes del diario, ella y su hijo siguieron cuidando de Santōka y mandándole numerosos enseres, comida y dinero. Además, los amigos de Santōka le ayudaron con la construcción de las chozas o cabañas en las que se hospedó. Las recopilaciones de *haiku* de Santōka, por supuesto, no hubieran visto nunca la luz si sus amigos y colegas de la “*Sōun*”⁷ no se hubieran empeñado en conseguir que las publicase. Podría decirse que los momentos más felices de la vida del *haijin* son aquellos en los que compartía una copa de *sake* con sus amigos en su cabaña.

El alcohol y Santōka eran mejores amigos, no olvidando la posición que el primero ocupa en la sociedad japonesa. Dicha sociedad, que incluso en la actualidad es reacia a aceptar ciertos pensamientos (como que los hombres puedan ser sensibles o compartan sus sentimientos) “necesita” el alcohol. Dejando de lado que muchos de los grandes poetas asiáticos de la historia eran alcohólicos sin ningún tipo de redención, en

⁷ Lit. “Estrato” (層雲), revista creada en 1911 por Ogiwara Seisensui y Kawahigashi Hekihodo.

el caso de Santōka observamos que el uso del *sake*, *shōchū* y otras bebidas alcohólicas permiten una mayor profundización en sus sentimientos.

Santōka dejó a su mujer y a su hijo en Kumamoto en 1919 y con la ayuda de varios amigos se marchó a Tōkyō, donde trabajaría en una oficina del gobierno. Esto duraría poco, pues después del “Gran Terremoto de Kantō”⁸ de 1923, fue encarcelado (como muchos extranjeros e intelectuales, sobre todo de izquierdas) y tuvo que huir de allí. Volvió a Kumamoto donde estaba su familia, y es entonces cuando se produce el episodio del suicidio ante las vías del tren que antes contamos. En ese momento, un hombre llamado Koba le acompañó hasta un templo cercano y le presentó al abad, Gian Mochizuki. A partir de ahí, se fue introduciendo en el Zen a la edad de 44 años, adoptando el nombre de Koho (耕畝)⁹. La vida de Santōka está marcada por la inestabilidad y la incertidumbre; no era una persona que pudiera quedarse quieta en un sitio. Encontramos cuatro periodos en los que decidió establecerse en un lugar fijo: el primero siguiendo la instrucción budista, en los templos de Hōonji (como aprendiz) y en Mitori (como monje principal) y los tres siguientes de forma intermitente en sus chozas de *Gochūan*, *Furaikyo* e *Issōan*¹⁰. Entre esos periodos, están los peregrinajes por todo Japón, en los que con sus hábitos de monje pedía dinero con un cuenco de metal y se quedaba en hostales baratos. (Sumita, 2021).

En último lugar, nos referiremos a la influencia de **la práctica budista** en el *haiku* de Santōka. Si hablamos de *haiku* y budismo, Santōka respetaba gran parte del corpus y la herencia que le había sido legada por sus maestros. El poeta conoció el

⁸*Kantō daishinsai*(関東大震災) fue un gran desastre causado por un terremoto de 7,8 grados en la escala Richter. Además del sismo que causó decenas de miles de muertos y millones de afectados, se produjeron numerosos incendios que convirtieron la ciudad en un infierno. En medio del caos, se culpabilizó a coreanos, mujeres, revolucionarios, intelectuales y personalidades de la izquierda socialista, así como a anarquistas, dando pie a una caza de brujas por parte de la policía.

⁹ Lit. “cultivar”.

¹⁰*Gochūan* (其中庵) viene de una frase del Sutra del loto del que tanto gustaba Santōka “si encuentras alguna adversidad, recita el nombre de Kannon y serás salvado” (“*gochū ichinin sakuzeshōgen*”, 其中一人作是提言). Por tanto, es una choza completamente destinada a la creación y estudio, tanto del haiku como del budismo. *Furaikyo* (風來居) es la “casa adonde viene el viento”. *Issōan* (一草庵) o “choza de una hoja” hace referencia al artista de *ikebana* o arreglo floral Kawanishi Issōtei (1878-1938) (川西一草亭), puesto que su nombre significa “palacio o mansión de una hoja”.

haiku de verso libre de la mano del fundador de la revista *Sōun* Ogiwara Seisensui (1884-1976), una forma de producción que podría potenciar sus ideales budistas. Gracias a él, pudo publicar en el mismo lugar que otros poetas como Ozaki Hōsai (1885-1926). En vida publicó varias recopilaciones de *haiku*, entre las que destacan *Hachi no ko* (鉢の子) o *Sōmokutō* (草木塔).

Al igual que su *haiku* era de verso libre, Santōka tenía un corazón libre; quien no tiene nada que perder lo da todo. Santōka tenía constantemente este pensamiento de estar preparado para la muerte, no le importaba tener que sacrificar ciertos asuntos por hacer lo que quería, porque pensaba que la vida era transitoria. Esta cuestión nos demuestra cuánto le marcó la muerte de su madre, que podría ser la causa de que se iniciase en el camino del budismo. Tanto en el *bukkyō kotowaza jiten*¹¹ como en el *koji kotowaza jiten*¹² podemos leer: “Si uno de tus hijos toma el camino de Buda, será capaz de resarcir a sus siete generaciones previas”¹³. Este texto demuestra que había dentro del corazón de Santōka una voluntad de lavar la culpa de su madre que le acompañaría hasta el final de sus días.

La lucha del autor contra sí mismo era constante, siempre tratando de no traicionarse a sí mismo. Era arrepentimiento lo que sentía al escribir *haiku* que no estaba a la altura, o pensamientos en su diario que atentaban contra los valores que defendía. Así, no podremos disfrutar gran parte de la obra de Santōka, ya que no son pocas las páginas calcinadas¹⁴ en su diario.

¹¹K. Hirohiko, “仏教ことわざ辞典” (*bukkyō kotowaza jiten*), Keisuisha, 1992.

¹²S. Tōzō, H. Eitarō, “故事ことわざ辞典” (*koji kotowaza jiten*), Tōkyōdō Shuppan, 1956.

¹³“*Isshi shukke sureba shichi sei no bumo mina tokudatsusu*” (一子出家すれば七世の父母 (ふも) 皆得脱 (みなとくだつ) す). En el budismo existe el término *chūin* (中陰), periodo de 49 días en el que el individuo se encuentra en una transición entre el mundo actual y el siguiente mundo, o siguiente vida. Este estado es una especie de purgatorio en la que se decide qué ocurrirá con el fallecido, y las acciones de cuidado de la familia, así como del mismo fallecido hacia sus antepasados toman verdadero peso.

¹⁴Podemos ver el *haiku*: “¿Tan solo quedan estas cenizas de mis diarios quemados?” (“*yakisutete, nikki no hai no kore dake ka*” 焼き捨てて日記の灰のこれだけか)

Santōka murió por causas naturales en 1940 encontrado por sus amigos en el suelo de su choza: una muerte cuanto menos digna para el maestro.

3. El Santōka peregrino y el Santōka ermitaño

3.1. Estructura del diario de Taneda Santōka y contenido

Ya explicamos en la introducción que la vida de Santōka estuvo marcada por periodos de peregrinaje, en los que recorrió gran parte del país (*vide* Figura 1) y otros en los que decidía asentarse. Por tanto, sus diarios no son solo diarios de viaje, sino también diarios acerca del día a día en sus distintas reclusiones. Hemos de aclarar en primera instancia que aunque aquí usemos la palabra “reclusión”, jamás fue Santōka un completo ermitaño.

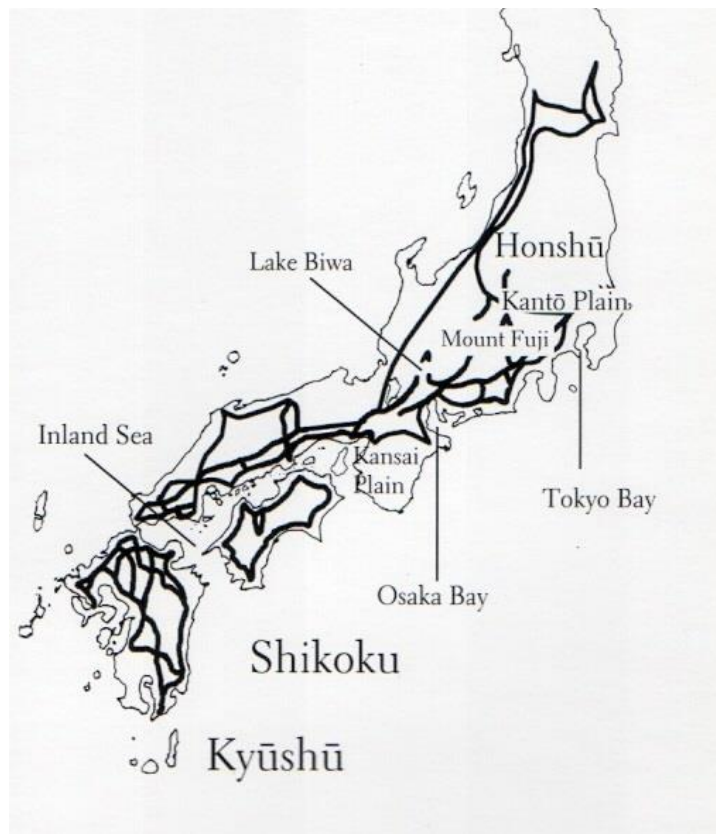


Figura 1. Viajes de Taneda Santōka, Terebess.

El primero de sus diarios es el “Diario de mendigo” (*Gyōkotsuki*, 行乞記), que abarca desde el 9 de septiembre de 1930 hasta el 20 de septiembre de 1932. Este diario

tiene cuatro partes distintas, donde Santōka nos habla de su viaje por la isla de Kyūshū, primero hacia el nordeste, en la actual prefectura de Ōita, lugar que ofrecía una de las cosas que más le gustaban: los *onsen*¹⁵. Bordeando el norte, se desplazaría hasta el oeste hacia la actual ciudad de Fukuoka y Nagasaki, para después visitar la prefectura de Kumamoto, hospedándose en la misma ciudad de Kumamoto y en pueblos como Yatsushiro. Los aspectos más llamativos de este diario son la variedad de nacionalidades (sobre todo, coreanos) y personalidades que podemos encontrar en los lugares en los que se hospeda Santōka, la calidad de los *onsen* y los baños, así como la hospitalidad de las personas más humildes.

Dentro de las cuatro partes que forman este diario cabe destacar el “Diario de sanpaku” (*Sanpaku nikki*, 三八九日記). Este diario se convertiría a su vez en 6 recopilaciones distintas de *haiku* impresas con placas hechas a mano por Santōka, proyecto financiado por sus amigos mediante la “Asociación del Sanpaku” (*Sanpakukai*, 三八九会) en Kumamoto, cuya afiliación tenía un coste mensual de 50 sen¹⁶. Al principio del diario podemos leer: “Creo que en este punto ya podemos bautizar a este diario como *sanpaku*. Mi vida se ha vuelto tan tranquila como el agua que fluye silenciosamente en una fina línea.” (Santōka, 1986). La palabra *sanpaku* en japonés está compuesta por los *kanjis* del número “3” (*san*, 三), “8” (*pa*, 八) y “9” (*ku*, 九) y podría haber tenido la lectura *sanpakku*, que es un término Zen, pero Santōka optó por la primera. Esta elección se debe a que en el *Clásico de los mil caracteres*¹⁷ el carácter número 389 es el de corazón: su propio corazón en el que debía profundizar para ser digno de la budeidad¹⁸ (*busshō*, 仏性) así como debía profundizar en el perfeccionamiento de su obra, la iluminación y el integrarse en uno con las enseñanzas de Buda. (Sumita, 1977).

¹⁵ Baños termales al estilo japonés.

¹⁶ El sen (錢) fue una moneda usada en Japón (además de China y Corea) desde el periodo Edo (1603-1868) que a partir del año 1871 representaba 0,01 yen. A su vez, 1 sen era el equivalente a 10 rin (厘).

¹⁷ El *Qian zi wen* (千字文) es un poema de 1000 caracteres que se usaba para enseñar a escribir a los niños en China.

¹⁸ La noción “budeidad” y quién es capaz de “poseerla” es tan extensa como ramas del budismo existen, pero aquí nos inclinamos hacia el “todos los seres vivos poseen la budeidad desde el nacimiento” (*issai shujō shitsū busshō*, 一切衆生悉有仏性) propio del budismo *mahayana*.

El diario que vino después de este fue el “Diario del *Gochūan*” (*Gochūan nikki*, 其中日記) de redacción intermitente, pues en ocasiones mientras se encontraba en *Gochūan* decidía volver a partir de viaje. El primer periodo del “Diario del *Gochūan*” fue del 21 de septiembre de 1932 al 12 de mayo de 1933. Ya en el verano de 1932 Santōka se hospeda en Kawatana (prefectura de Nagasaki) durante unos meses, donde es acogido por los monjes y voluntarios del templo. Después, se dirige hacia Ogori, cerca de la actual Fukuoka, donde se estaba construyendo, o más bien reformando, una pequeña choza para que él viviera. Durante el tiempo que duraron las obras se hospedó en la casa de su amigo Tatsuaki Kunimori. (Sumita, 2021:171). En este periodo Santōka deja de consignar los datos meteorológicos de los lugares en los que se hospeda y otras cuestiones de interés. Santōka se centra en su jardín y sus cultivos, en la naturaleza que le rodea, sus pensamientos acerca de la cotidianidad, el estudio y la práctica del budismo y, ante todo, el *haiku*.

Desde el 13 de mayo de 1933 hasta el 10 de julio del mismo año, Santōka escribió tres diarios de mendigo distintos, cada uno de aproximadamente un mes de duración. El primero cubre su viaje por la ya desaparecida ciudad de Murozumi, en la prefectura natal del autor, Yamaguchi. El segundo, recoge recuerdos de la ciudad de Kitakyūshū y sus alrededores. El tercero, relativo a la ciudad de Isa en Kagoshima. Vuelve algunos días al *Gochūan* y escribe el cuarto diario del *Gochūan*, que abarcaría 4 días. Observamos de nuevo con diarios de mendigo, esta vez desde el desaparecido pueblo de Ōta en Oita, hasta su natal Yamaguchi. De nuevo, pasa por Senzaki y Shimonoseki en Yamaguchi, finalizando en Hiroshima y Onomichi. Esta última parte del viaje fue importante para el autor, ya que pudo reencontrarse con su amigo y biógrafo Sumita Ōyama en Hiroshima y con su mentor Ogiwara Seisensui en Onomichi y Mihara, donde también pudo disfrutar de las enseñanzas Zen en el Buttsuji, templo principal de la secta Rinzai en Mihara¹⁹. (Sumita, 2021:189)

¹⁹ En Mihara y Onomichi, prefectura de Hiroshima, existió uno de los mayores núcleos de budismo Zen del Japón contemporáneo. Resalta el Buttsuji, fundado en el año 1397.

A partir del 4 de febrero de 1934 comienza el quinto “Diario de *Gochūan*”, y aunque en la primavera del mismo año partió otra vez de viaje, este diario continuó hasta el 6 de diciembre de 1935. Cabe preguntarnos: ¿por qué aunque ha vuelto a peregrinar no cambia el nombre del diario? Y la respuesta es que en esta ocasión viajó por algunas zonas más ricas de Honshū a las que fue para reunirse con amigos *haijin*. Iba mejor ataviado y viajaba en medios de transporte, como el tren, que no le exigían caminar grandes distancias, en parte debido al deterioro de su salud. En pocas palabras, aunque hubiera salido del *Gochūan* no estaba propiamente “peregrinando”, tan solo viajando. Desde este momento ya no volveremos a ver ningún diario de mendigo más.

El 1 de enero de 1936 comienza un nuevo diario de viaje, que duraría hasta el 22 de julio de ese mismo año. El mismo día que comienza el diario se monta al Baikal Maru²⁰, barco de la ruta europea y va hacia Kōbe. Después de ver a varios amigos en la región de Kansai (incluyendo una visita al santuario Ise, entre otros lugares), parte hacia Okayama con el objeto de ver a Sumita y su familia en Hiroshima. En este periodo Santōka se iría hospedando en las casas de varios de sus amigos, bendecido por la benevolencia de cada uno de ellos.

En 1938 Sumita Ōyama visitó el *Gochūan*, que estaba ya en completa ruina, desgastado por las inclemencias climáticas y el paso del tiempo²¹. En 1939 Santōka decide irse de Gochūan para asentarse en Yuda, prefectura Yamaguchi, donde se hospedaría en el Furaikyo. Finalmente, hizo la peregrinación del *Ohenro* en Shikoku entre el 1 de noviembre de 1939 y el 16 de diciembre del mismo año. Después se quedó en Matsuyama, donde hizo su última reclusión, el *Issōan*, hasta el día de su muerte, que es cuando acaba el diario de Matsuyama.

²⁰ El Baikal Maru fue operado por Mitsubishi desde 1921 hasta 1942 para el transporte de pasajeros, hasta que en ese mismo año le alcanzó un torpedo en el mar de China. En 1949 fue recuperado y reconvertido a ballenero.

²¹ Durante décadas la vida y trabajo de Santōka tuvieron escaso reconocimiento. En el año 1992 se restauró el *Gochūan* y posteriormente se construyó un museo dedicado a su persona.

2.2 Los orígenes e historia de la peregrinación en Japón

Como indica Rin (2012), la palabra *junrei* (巡礼, peregrinaje) tiene su origen en las traducciones realizadas desde el chino de algunos sutras budistas. La primera vez que encontramos la palabra en un texto japonés es en el *Chikkyoseiji* (竹居清事)²², donde se tradujo como “andar para venerar/adorar/rendir culto”.

Recordamos que Xuanzang (602-664) fue en el siglo VII a la India y a las regiones más occidentales dentro de los dominios de la antigua dinastía Tang (618-907) para traducir más de 600 textos budistas. Cuando éste llegó a la corte del emperador Taizong (598-649), le pidió escribir unas crónicas acerca de su travesía, cuyo resultado fueron las *Crónicas de las regiones del oeste en la época de los Grandes Tang* (大唐西域記). Esta obra sirvió de base para el clásico “Viaje al Oeste”, conocido mundialmente, y que forma parte de las cuatro grandes obras de la literatura china.

Debemos el conocimiento de las primeras peregrinaciones, en Japón, a mitad del siglo VIII, a Ōmi no Mifune (722-785). (Rin, 2012:6). Ōmi no Mifune quien asumió el encargo de escribir la biografía del monje fundador de la secta Rishu, a su vez uno de los principales exportadores del budismo a Japón, Ganjin (688-763). En las “Crónicas de la expedición hacia oriente del excelentísimo abad (Ganjin)” de Ōmi no Mifune, o en el diario de peregrinaje del sacerdote tendai Ennin (794-864) se mencionan ya lugares que quedaban designados como de culto o que tenían un significado especial, así como costumbres o datos de relevancia de los peregrinajes ya existentes en la dinastía Tang. Ya en el siglo VIII tenemos constancia de más de una decena de rutas de peregrinaje que eran conocidas en Japón.

²² Crónicas del peregrinaje del monje budista rinzai Kōshie Hou (1414-1469), también conocido como *Chikkyo*.

Entrando en el periodo Heian (794-1185), el fenómeno de la peregrinación ya se había consolidado. En el *Nihon Kiryaku* (日本紀略) se habla sobre cómo el emperador Enyu (959-991) viajó a finales del siglo X a Nara para visitar varios templos budistas y rendir culto a distintas advocaciones. También en el siglo XI encontramos en las “Milagrosas historias del sutra del loto en Japón” referencias a lugares que ya eran sagrados, como el Monte Arayama. El peregrinaje al monte Hiei en Kyōto era ya a principios del periodo Heian uno de los destinos a destacar, con el templo Enryakuji en su centro. Finalmente, encontramos en el *Gonki*” (権記)²³ numerosas crónicas de finales del siglo X y principios del XI que refieren peregrinaciones de los miembros de la familia Fujiwara a lugares considerados sagrados. (Rin, 2012:8).

Después del periodo Heian comienza la designación de los distintos lugares sagrados de forma oficial. Al igual que en España observamos el Camino de Santiago, estas peregrinaciones en Japón fueron reafirmadas con la tradición y el apoyo estatal en distintos momentos de la historia. Tal como indica Shimizu (2013) mientras en China la designación de los lugares sagrados pasaba por una “sacralización de la cultura” en Japón ésta era fruto de la “sacralización de la naturaleza”. Por ejemplo, en China el monte Taishan adquirió el carácter de lugar sagrado después de que Qin Shi Huangdi (259 a.c. – 210 a.c.) realizara el rito del Feng Shan después de unificar China en el 219 a.c., lo cual se volvió una costumbre cada vez que una nueva dinastía tomaba el poder. Usui (2007:25) añade que el peregrinaje en Japón se puede clasificar en dos tipos: el que se basa en la veneración de la imagen principal del templo que se visita, y aquel en el que se rinde culto a la figura de algún patriarca o personaje importante del budismo (más parecido a la designación china). Ejemplo del primer tipo es el peregrinaje de los 33 lugares sagrados de Saigoku y del segundo tipo, la peregrinación de los 88 templos de Shikoku u *Ohenro*.

²³ Diario escrito por Fujiwara no yukinari (972-1028) acerca de la vida dentro de la corte de los Fujiwara.

En la palabra *junrei*, el primer kanji de este *kango*²⁴ es *jun* (巡), que significa “dar vueltas” “ir en círculos”, y es que en la peregrinación el trayecto suele ser circular, como es el caso del *Ohenro*. Desde el templo número 1 pasamos rodeando completamente la isla de Shikoku, de forma que al llegar al templo número 88 estamos en un lugar muy cercano al número 1. En cualquiera de las variantes del budismo, el círculo es una forma de suma importancia, que tiene distintas simbologías. Originalmente, representaba la rueda de la vida y las distintas etapas que debíamos pasar antes de conseguir la iluminación, además de ser utilizada en el Zen para representar el cosmos o la visión del mundo. El *Ohenro* simboliza, por tanto, no solo un viaje hacia las montañas y la naturaleza o de comprensión sobre uno mismo, incluso alguna suerte de viaje iniciático. Es la verdadera naturaleza del budismo como la auténtica práctica de la introspección, la forma de conseguir el conocimiento acerca del funcionamiento del mundo y la estrecha línea entre la iluminación y el concepto vida-muerte.

2.3 Los peregrinajes de Matsuo Bashō y Santōka: similitudes y diferencias

No son pocas las veces que Santōka en su diario hace referencia a distintos *haijin*, en especial a Kobayashi Issa (1763-1828) y Matsuo Bashō. Sería exagerado decir que Santōka estaba intentando ser Bashō, pero la influencia del legendario *haijin* en nuestro autor es claramente visible. A la hora de nombrar a Bashō, Santōka se deshace palabras de respeto y alabanza hacia él, como si fuera su modelo ideal, aquello a lo que le gustaría aspirar, sabiendo que jamás va a poder lograrlo. Al igual que Santōka, Bashō también viajó y peregrinó, sirviendo de referente para muchos de sus aprendices y nuestro autor. Sin embargo, tanto la forma de peregrinar de Bashō como su pensamiento era bastante distinto al de Yamaguchi. Por ejemplo, en su viaje hacia el norte estuvo acompañado en todo momento por su compañero Sora, a diferencia de Santōka que gustaba de disfrutar de su soledad, aunque se viera con amigos.

²⁴漢語, palabra compuesta de dos o más *kanji*.

Se dice que una de las razones por las que Bashō realizó su peregrinaje (a la tardía edad de 46 años) fue por su fascinación por el clásico “Viaje al oeste” y la admiración que le tenía al monje poeta Nōin (988-1050). (Shimizu, 2013). No obstante, cabe añadir una circunstancia común que está en el afán por peregrinar de Bashō y Santōka. Bashō, así como su padre, servía a la familia de los Tōdō, haciéndose amigo cercano de Tōdō Yoshitada (1642-1666) (conocido más tarde como Sengin). Su padre muere y diez años más tarde Yoshitada también, lo que le deja tan consternado que deja de servir a su familia y comienza una vida de vagabundeo. No es descabellado concluir entonces que tanto en la vida de Santōka como en la de Bashō la muerte de sus seres más queridos conforma el punto de partida del viaje. (Chilcott, 2004). Por otro lado, aunque Bashō no tenía los vicios de Santōka ni la misma forma de relacionarse con sus amigos, ninguno de los dos hubiera podido sobrevivir de no haber tenido personas que les sirvieran de mecenas.

Otro aspecto que Santōka podría haber tomado de Bashō es el nombre de los retiros o reclusiones. Así como Bashō bautizó a su choza como *Bashōan* (芭蕉庵), el poeta de Yamaguchi eligió para sus chozas el *kanji an* (庵) (como, por ejemplo, en *Gochūan* e *Issōan*). *Bashōan* proviene -a la vez que su pseudónimo- del platanero que plantaron sus alumnos en el lugar que ellos mismos construyeron para Bashō. Otros discípulos o aprendices de Bashō, como Hattori Ransetsu (1654-1707) también tomaron ese *kanji* (庵), por ejemplo, para llamarse a ellos mismos “ermitaños”. Ransetsu se llamaba a sí mismo “Ermitaño en medio de la nieve” (*secchūan*, 雪中庵), pseudónimo de origen aún por determinar. (Nakamura y Katō, 1985).

Bashō en su *Camino estrecho del interior* o *Sendas de Oku* (*Oku no hosomichi*, 奥の細道) habla al igual que los antiguos poetas chinos sobre las ruinas y los restos de las guerras, de monumentos, edificios y lugares que en tiempos pasados fueron gloriosos y habían dejado de serlo. Santōka en su diario recuerda al mismo de Bashō

cuando pasó por lugares como las ruinas de la defensa ante los mongoles en Kyūshū²⁵, así como menciona a los guerreros de estas batallas. También, Santōka muestra, como Bashō, su respeto y admiración hacia poetas chinos como Du Fu (712-770), nombrándolo en varias ocasiones. A diferencia de Bashō, la devoción de Santōka hacia otros autores o figuras del pasado, así como a personalidades del budismo se ve plasmado en su práctica de peregrinaciones como el *Ohenro*.

Acerca de la ruina y la gloria, sobre el Buttsuji y su estadía en los distintos templos de Onomichi y la prefectura de Hiroshima, me gustaría hacer varios apuntes. Al comprobar de primera mano algunos lugares por los que fue Santōka, pude percibir la mayor diferencia entre la peregrinación de Santōka y aquella de Bashō. Cuando Santōka peregrina no tiene ningún tipo de expectativa, así que saborea con plenitud todo aquello que va experimentando, sin hacer excesivos juicios de valor. Incluso ante las mismas ruinas del *Genkō Bōrui* nos hablará del chocar de las olas y su sonido, sin más referencia al pasado. En Buttsuji, en plena lluvia y en un lugar del bosque alejado del camino, se encuentra la piedra con el *haiku* que escribió estando allí y que da fe de la situación del templo: “Al abrir la ventana, el verdor de la montaña” (*akehanatsu ya manzan*²⁶ *no midori*, あけはなつや満山のみどり).

3. Santōka y el Japón de principios del siglo XX

3.1 Religión, el declive del budismo en el Japón de preguerra.

Japón y su cultura son, sin lugar a duda, uno de los mayores ejemplos de sincretismo que se ha dado en la humanidad. Según la época podemos encontrar distintos modos de pensamiento, influenciados o importados de otras culturas y países, pero adaptados a la realidad de Japón. Al margen de las cualidades que se precisan para adaptar lo foráneo a lo nacional, queda el dilema de la identidad, es decir, ¿qué es lo realmente japonés? Esta fue la premisa con la que estudiosos del *Kokugaku* (国学)

²⁵El *Genkō Bōrui* (元寇防塁) fue una muralla de 20 kilómetros de longitud creada para la defensa ante la invasión mongola del siglo XIII.

²⁶ No solo se refiere a la montaña, sino también al templo que se encuentra en ella. En el Buttsuji hay una pagoda en lo alto de la montaña desde la que se puede ver todo el templo y sus alrededores.

como Keichū (1640-1701), Motoori Norinaga (1730-1801) o Hirata Atsutane (1776-1843) trataron de entender el alma japonesa e hicieron lo posible por explicar en qué consistía.

Como nos muestra Ueda (2005), el iniciador del *kokugaku* fue Keichū, pero por su condición de monje budista todavía no son apreciables las críticas al budismo, centrándose su estudio sobre todo en obras antiguas japonesas. Además, el *yamatogokoro*²⁷(大和心) que Keichū buscaba no puede concebirse como nacionalista de ninguna forma. En este punto, más que de *kokugaku*, hemos de hablar de un *kokubungaku*²⁸ que se centra en el estudio de las *yamatokotoba*²⁹; no encontramos en él un acercamiento positivo hacia el Shintō por parte de Keichū.

Existe una clara influencia de Keichū en Norinaga, sin que quede claro si se trataba de una relación maestro-alumno. Para Norinaga el *kokugaku* no era solo un campo de estudio, sino que, al intentar explicar la “japonesidad”, contribuía a unificar culturalmente al país. (Ueda, 2005:38). En este punto Norinaga dice que todo lo que tenga rasgos chinos (en este caso, el budismo y sus explicaciones acerca de la realidad) es una equivocación, como se puede observar, por ejemplo, en sus apreciaciones acerca de la muerte y el más allá. Atsutane tomaría las pautas de Norinaga y Kada no Azumamaro (1669-1736) para convertir al *kokugaku* en pura teología. Fueron este último y sus discípulos los que insemnaron el pensamiento de las fuerzas imperialistas y contribuyeron en implantar el sintoísmo estatal a principios de la era Meiji, así como su pensamiento fue caldo de cultivo para el *shinbutsu bunri* (神仏分離). Esto significó la completa separación de budismo y sintoísmo con idea de tomar distancia respecto de aquellos que perdieron en las Guerras Boshin (1868-1869) y dar mayor independencia y poder al emperador.

²⁷Lit. “el corazón japonés”, entendido como el espíritu japonés o la “japonesidad”.

²⁸Obras clásicas de la literatura japonesa. Para los estudiosos del *kokugaku* son aquellas obras fundacionales de Japón, así como aquellas que explican lo japonés. Por ejemplo, observamos el “Kojiki” (古事記) o el “Nihonshoki” (日本書紀).

²⁹Palabras que no tienen origen chino, propiamente japonesas y por tanto “sagradas”.

Con la influencia del edicto del *Shinbutsu hanZenrei* (神仏版前令)³⁰ de marzo de 1868 (primer año de la era Meiji), aparte del enorme rechazo social hacia el budismo, pensamiento antes defendido por el shogunato (en especial el Zen), comenzaron a perpetrarse actos vandálicos contra aquellas muestras artísticas o culturales que tuvieran que ver con el budismo bajo el eslogan de *haibutsu kishaku* (廃仏毀釈)³¹. Podemos observar en la Figura 2 uno de los actos vandálicos más comunes era cortar o romper la cabeza de los *niō* (仁王)³². La modernidad significó en primera instancia una lealtad hacia las fuerzas imperiales y el sintoísmo, así como el desprecio hacia lo extranjero, que podemos apreciar en el *sonnōjōi* (尊王攘夷). Aun así, es realmente dudoso que estas medidas consiguieran deslindar claramente budismo y sintoísmo, producto de cientos de años de convivencia.



Figura 2. *Niō* con la cabeza cortada en el templo Myōenji. Página web oficial del templo Myōenji

Aunque ya cuando Santōka se ordenó monje en pleno periodo Taishō (1912-1926) no existía un pensamiento tan radicalizado acerca del budismo, seguía habiendo numerosos problemas sociales. Santōka (1929) dice acerca del salario de hombres y

³⁰ Edicto que significó la completa separación del budismo y el sintoísmo.

³¹ Lit. “Abolir a Buda, destruir a shakymuni”

³² Son los dos dioses guardianes del budismo que protegen la entrada de cada templo.

mujeres: “Por un día de trabajo sudando de sol a sol, si es un hombre, puede ganar ochenta *sen*. Si es una mujer, cincuenta. Un fabricante de carbón trabajando todo el día podría ganar veinticinco *sen* como mucho”. En este periodo la lucha por los derechos sociales aumentó, a la vez que el número de sindicatos y leyes que permitían la libre asociación. Pero en las zonas rurales alejadas de las grandes ciudades y, especialmente, en los territorios considerados colonias (incluyendo Hokkaidō) las personas vivían, o más bien sobrevivían con lo justo. A veces, como apunta Kobayashi en su famosa obra *Kanikōsen* (1929), estas duras condiciones de trabajo significaban la muerte.

Frente a esta dura forma de ganarse el pan, Santōka “saboreaba la vida”³³. Era monje Zen, pero al ser mendicante no tenía un lugar fijo en el que ofreciera algún tipo de servicio a la comunidad. Los monjes Zen no mantenían la misma función y estatus social que en el periodo Edo, cuando poseían una mayor influencia y poder político. A menudo describe en su mismo diario como le echan de distintos lugares, no era bien recibido o no recibía ningún tipo de limosna, en contraste con otros en los que incluso sentían pena por él y decidían acogerle. Santōka representaba el perfecto ejemplo a evitar: un vago que deambulaba viviendo de los demás “usando el Zen como excusa”³⁴, ya fuera gracias a la gente que le daba dinero o a sus amigos, un borracho que vivía al modo de los antiguos y que no sabía adaptarse a lo que los tiempos demandaban. Acerca de la muerte de Santōka, Sumita (2021:295) escribe: “Ya en aquel tiempo (cuando él murió) la guerra se había recrudecido y no había arroz y *sake* para aquellos que no trabajaban”.

3.2 El “buscavidas” (*sekenshi*), el extranjero y el pobre según Santōka

Santōka usa en su diario la palabra *sekenshi* (世間師, lit. “maestros del mundo”, fig. “maestros de la sociedad”) para referirse a todos aquellos parias como él: vagabundos, chinos y coreanos pobres, vendedores ambulantes... Aunque recitar sutras

³³ El verbo “saborear” (ajiwau, 味わう) es recurrente en toda su obra. Lo emplea en el sentido de disfrutar todo al máximo.

³⁴ Llega a decir que la razón por la que consigue ganarse la vida es solo gracias a sus hábitos de monje. Cuando se establece por primera vez gracias a sus amigos, afirma que se moriría de hambre si no fuera por ellos y el *haiku*.

era una tarea tediosa que requería de cierto nivel de estudio y conocer las sutilidades de la lengua budista, lo que hacía Santōka era visto socialmente como algo inútil y poco práctico. Acerca de su forma de vida él llegó a decir: “Cuando lo pienso, la vida que vivo es mucho más de lo que merezco.” Esta modestia es precisamente lo que le permite tener una visión amplia sobre la existencia y no despreciar a nadie ni a nada, así como despojarse de cualquier sentimiento clasista: Él piensa que eso es el verdadero significado de la piedad, tanto hacia los demás como hacia uno mismo.

Según Santōka, para el *sekenshi* o, si tratásemos de traducirlo al español, para el “buscavidas” la existencia no es más que tratar de comer y dormir todos los días. Si ahondamos más en el término, nos daremos cuenta de que Santōka hace referencia a aquellas personas que merodeaban por los hostales baratos en los que él mismo se hospedaba, personas que no tenían un lugar fijo para estar. Eran pobres, pero no como la gente del campo o de las minas, por la que Santōka sentía verdadera pena, viendo como ellos a pesar de sostener la economía la sociedad sufrían las mayores injusticias. Los “buscavidas” (*sekenshi*) sufrían enfermedades como la dilatación de estómago, además de aquellas derivadas del alcoholismo y toda suerte lesiones relacionadas con el viaje, a diferencia de aquellas que sufrían los campesinos. Sobre la pobreza y los “buscavidas”, Santōka (1986) da principalmente dos opiniones, una acerca de los demás y otra acerca de sí mismo:

El joven menesteroso que se queda en mi mismo hostel es el perfecto ejemplo de cierto tipo de pobre; ni bebe, ni fuma, ni le interesan las mujeres, ni el juego, ni las peleas... Simplemente, no quiere trabajar. Pereza, o hablando exageradamente, ningún tipo de voluntad de hacer en la vida. Ciertamente, es uno de los factores que hace a los pobres ser lo que son, una condición que sella su fatal destino.

Sin percibirlo, sin darme cuenta, me he vuelto descuidado. Me he acostumbrado a que me den cosas y he olvidado cómo darlas a los demás. He estado consintiéndome y lamentándome sobre mí mismo. Está bien ser pobre, pero no

está bien apestar a pobreza. Más que saborear la pobreza, estuve flirteando con ella.

Tratando de enumerar los distintos tipos de persona que Santōka encontraba en sus peregrinajes, consignamos los siguientes:

Occidentales: para Santōka el extranjero es el occidental (recordemos que Corea y parte de China eran ya parte del Imperio Japonés). Cuando afirma, “Los extranjeros tratan de conquistar las montañas, mientras que los asiáticos se dedican a contemplarlas” se refiere en específico a aquellos occidentales, muchos de ellos orientalistas, que visitan Japón y quedan maravillados por su naturaleza, pero que no se detienen a disfrutarla.

Coreanos: el trabajo que solían desempeñar en el Japón imperial era sobre todo trabajo físico o de manufactura, pero también había vendedores ambulantes. Desde hace cientos de años en Corea existía la tradición de venta ambulante Bobusang. (The Korea Post, 2015). En el diario aparecen algunos ejemplos: un coreano vendedor de *ginseng* que se escapó con la hija de uno de los propietarios de un hostel (existía este estereotipo todavía del *kakeochi* (駆け落ち) o “huir de casa por amor”, en este caso con un coreano); un coreano y su mujer que se dedicaban a la venta de dulces e incluso le dieron uno a Santōka; un anciano vendedor de pinceles... Habla en ocasiones sobre ciertos estereotipos acerca de los coreanos como la seriedad o la amabilidad, y no parece terminar de concebirlos como ciudadanos japoneses.

Chinos: el principal estereotipo acerca de los chinos es el mismo que encontramos en la actualidad. Coreanos y japoneses no son distintos en su gestión del dinero: se lo gastan en alcohol y en juego y no piensan en el futuro. En cambio, los chinos administran bien su dinero y no hacen gastos estúpidos, como mucho quedan alguna vez para comer *dango*³⁵, pero tratan ante todo de ahorrar lo máximo posible. (Santōka, 1986). Santōka (1987) también habla acerca de China y el campo de batalla: “(...) pensando en China, uno o dos días de ayuno parecen un chiste. ¡Tan solo con tener un fuego con el que protegerme del frío estoy agradecido!”.

³⁵ Buñuelos japoneses hechos a partir de pasta de arroz.

Dueños de hostales y personas que le daban limosna: en la mayoría de los lugares trataban a Santōka con amabilidad, invitándole a menudo en numerosas ocasiones a alcohol o comida. Tan solo hubo algunos momentos en los que niños se rieron de él, por ejemplo, dándole como limosna el grano de las gallinas en vez de arroz. En contraste, tenemos el dato de algunos otros niños que al verlo dormir a la intemperie le dieron un cojín.

Monjes budistas: si eran monjes que vivían en un templo y estaban mínimamente situados ostentaban cierta calidad de vida, pero la mayor parte de los monjes que Santōka encontraba eran de su misma condición; monjes pobres que vagabundeaban mendigando lo que podían. Ya a principios de los años treinta, nuestro poeta apenas podía llenar su cuenco ni visitando 30 casas, pues en muchas de ellas le rechazaban. Sin embargo, dos o tres años antes, solo con visitar 15 casas ya no necesitaba mendigar más. Se daba la circunstancia de que no había suficiente para la cantidad de monjes mendigos que había.

Burakumin: Santōka se topa en ocasiones con “los que tienen el espíritu de la *suiheisha*”³⁶. Los *burakumin* en esta época sufrían todavía una gran discriminación en comparación a los demás japoneses, y tenían un espíritu muy combativo que Santōka recalca.

Prostitutas: dentro de este capítulo integraríamos tanto mujeres que van a ser vendidas como esclavas sexuales en las colonias, así como meras prostitutas de la calle. En Kyūshū a estas últimas en dialecto de Kumamoto les decían *oppeshan* (オッペシャン) , que significa “feas” o más bien, “horrorosas”. Santōka les pedía limosna y rezaba por su salud y para que encontrasen un hombre bueno y guapo que les solucionase la vida y se portara bien con ellas.

³⁶ En esa suerte de amanecer democrático que experimentó Japón en los años veinte del siglo pasado se forma la “Liga de liberación burakumin”. Aunque étnicamente japoneses, los burakumin son un grupo apartado de la sociedad desde el periodo Edo, debido a sus oficios relacionados con la “impureza” (*kegare*, 穢れ) sintoísta.

3.3 Sobre la guerra, el *haiku* y la pureza del género

Para empezar, hemos de delimitar qué es *haiku*. El *haiku* arcaico o *haikai* (俳諧) no daba un sitio central a la naturaleza, sino que la usaba como excusa para proyectar situaciones del mundo humano, con abundantes juegos de palabra y proclive al humor. Fue Bashō quien cambió este modelo e inauguró el *haiku* clásico. Más tarde Shiki (1867-1902) haría lo propio con el *haiku* moderno. El cambio entre el *haikai* y el *haiku* de Bashō fue mucho más abrupto que entre el *haiku* de Bashō y el de Shiki. (Haya Segovia, 2013:64). El *senryū* es más parecido a este *haikai* en cuanto a su tendencia a exagerar las cosas y a la posibilidad que da de criticar la realidad o hablar de ciertos temas (como la sexualidad o el amor) en los que el *haiku* no entra. Acerca del erotismo, por ejemplo, Haya Segovia (2013:150) explica que:

El japonés no expresa el erotismo en un *haiku* porque para eso ya tiene el *senryū*. La misión del *haiku* es la transformación del poeta y de su entorno puliéndose como un espejo para ser capaz de mostrar la realidad natural tal como es. Y la sexualidad, en Japón, no tiene relación alguna con la existencia, lo sagrado, la generosidad o la vida, como sí lo tiene en otras culturas, sino con el dominio, el sacrificio, la tragedia o la muerte.

Y también Santōka (1987) da un argumento muy parecido acerca de una cuestión similar:

Mi opinión sobre el futuro del *haiku*:

El *haiku* es, después de todo, un arte que no se ocupa del tema social. Ya existen otras formas como el *senryū* que sirven para alzar la voz sobre la conciencia de clase. Además de que el *haiku* popular, creado para el entretenimiento, no hace más que corromper el género. Por el contrario, el *haiku* creado con fines poéticos

purifica al ser humano, siendo ese el verdadero *haiku*, arte, algo único del más puro Japón.

Esta es sin duda una crítica de Santōka hacia las nuevas invenciones del *haiku* que no respetaban sus temas tradicionales. El poeta de Yamaguchi fue un intelectual que a veces llegó a oponerse al poder establecido, asunto que le acarreó problemas en el periodo que pasó en Tōkyō, como citamos anteriormente. Pero para Santōka no se debe mezclar el *haiku* con la reivindicación política o con asuntos personales, deben estar ausentes de él posicionamientos ideológicos de cualquier tipo. El *haiku* de Santōka es de métrica libre, que no significa de contenido libre. De nuevo citamos a Haya Segovia (2013) que explica que para que un *haiku* sea tal no tiene por qué tener la métrica 5-7-5, al igual que la métrica 5-7-5 no es exclusiva del *haiku*. Santōka (1987) escribe acerca de su forma de hacer *haiku*:

El contenido regula el formato y al mismo tiempo, el formato establece el contenido. Sin duda, yo quiero hacer un arte en el que lo primero sea el contenido (...) Quiero ser un *haijin* con un contenido digno del *haiku* y una forma que de vida al *haiku*. Con un fuerte sentimiento, como si algo explotase dentro de todos y de mí mismo. De esa pasión nace el arte, la poesía.

Entonces, podemos concluir que el cambio entre *haikai* y *haiku* fue mucho más abrupto que entre el *haiku* de Bashō y el de Shiki porque los elementos nuevos introducidos en el *haiku* moderno solo intentan ahondar aún más en la esencia del *haiku*. Esa fue precisamente la intención de Hōsai, Santōka y su mentor, Seisensui; mediante el uso de un lenguaje más coloquial, alejado del lenguaje literario, podía conseguirse una mayor libertad, necesaria para la expresión del artista. (Bornstein, 2016). Respecto a la temática, la historia contemporánea de Japón introduce la temática de la guerra, y nos planteamos ahora si dicha cuestión puede entrar o no dentro del *haiku*.

En las primeras páginas de Santōka las referencias a la guerra son escasas, sin embargo, aumentan en cuanto al fervor bélico del Japón imperialista también lo hace.

Santōka se siente completamente improductivo, llamándose a sí mismo antipatriota e incluso inhumano, consciente de hasta qué punto él tenía una buena vida como monje mendicante mientras los demás sufrían. (Takahari, 2022). Despide a los soldados que van al frente en China en 1932 y llora desconsoladamente mientras agita la bandera nacional, explicando que eso es ser japonés. En otro momento, Santōka menciona a una madre que le enseña a su hijo por qué no debe ondear la bandera imperial (en signo de celebración, estando en un funeral), o participa en su natal Yamaguchi en la ceremonia de despedida de los cuerpos de los caídos en la guerra. Por otro lado, se siente muestra su agradecimiento cuando la Asociación de amas de casa patrióticas le piden su ayuda para dar consuelo con su arte a las almas de los soldados caídos. Entonces, es un momento de la vida del autor en el que se siente útil para su sociedad y no un simple borracho que gastaba los recursos del país sin dar nada por él. Nos planteamos ahora si ese Santōka de ideología de izquierdas que se metió en problemas en el Gran Terremoto de Kantō de 1923 ahora se ha vuelto una persona más conservadora. Nuestra conclusión es que no, sino que más que desear la victoria del Japón en guerra, se complace de poder rezar por que los soldados no pierdan la vida, así como mostrar piedad hacia ellos y los padecimientos que sufren. Santōka (1987) dijo acerca de la guerra: “Aunque se piensa que la guerra es algo natural e inevitable, yo la odio”

Según muchos la guerra encajaría mejor dentro del género del *senryu*, pues es un asunto del que puede hacerse sátira y que nos hace pensar, más que asombrarnos de la realidad. Para otros autores, sin embargo, es un tema que entraría de pleno derecho en el *haiku*, siendo el caso de *haijin* como Saitō Sanki (1900-1962), Katayama Tōshi (1912-1944) o Mitsuhashi Takajo (1899-1972) de los que podemos leer los siguientes ejemplos:

機關銃眉間ニ赤キ花ガ咲ク (*Kikanjū mayuma ni akaki hana ga saku*)

“Una ametralladora, entre sus cejas una flor roja florece.” (Sanki, 1939).

我を撃つ敵と劫暑を俱にする (*Ware o utsu teki to gōsho o tomo ni seru*)

“Comparto el incesante calor con el enemigo que me dispara.” (Tōshi, 1940).

戦争はかなし簾を垂れて書く (*Sensō wa kanashi sudare o tarete kaku*)

“La guerra es triste... escribo mientras subo la persiana.” (Takajo, 1937).

Estos tres *haikus* presentan distintas características por las que nos sentimos inclinados a no considerarlos buenas piezas literarias, al menos como *haiku*. En primer lugar, el *haiku* de Sanki utiliza una metáfora para hablar del disparo de una bala entre las cejas y la sangre que brota de la herida. Por otro lado, los *haikus* de Tōshi y Takajo están cargados de *ego*, hablan de sentimientos personales y subjetivos como el “enemigo” o la tristeza de la guerra. En cierto momento, Santoka está recibiendo junto a otras personas a cientos de caídos en sus ataúdes blancos. Las madres de los caídos lloran al ver llegar los cuerpos de sus hijos y el poeta queda emocionado. Es imposible no decir que las lágrimas de las madres no puedan producir el *aware*³⁷, formando parte del dominio de lo sagrado, e incluso así Santōka decide que no se debe hacer *haiku* acerca de ello.

4. El Zen y Santōka

4.1 El *haiku* como vía hacia la iluminación

Tal como señala Haya Segovia (2008:5): “El *haiku* no es poesía budista ni poesía shintoísta ni poesía de cualquiera de las religiones japonesas. Es una poesía que no se deja atrapar por ninguna religión, ninguna filosofía, ninguna ideología.” Y aunque el *haiku* (y en realidad ningún arte que pudiera considerarse sagrado) no es posesión del

³⁷Haya Segovia cita a Motoori Norinaga en su obra homónima “Aware” (2013), quien definió el “mono no aware” (物の哀れ) como “el lamento de las cosas”, “tristeza que emanaba el mundo por su naturaleza efímera”. El “aware” (哀れ) es “cualquier clase de emoción profunda que lo exterior provoque en nosotros”. (Haya Segovia, 2013:13-14).

Zen, es de obligada importancia hablar de las influencias del Zen en el pensamiento y la poesía de Santōka para obtener una visión de la realidad del Japón de principios del siglo XX y de la vida del autor. Sobre el Zen y el *haiku*, Santōka afirma: “La vía del *haiku* es el camino hacia el Nirvana. El saborear *haikus*, el escribirlos... Para mí el saborear la vida es elevar la existencia a otra potencia”. Santōka habla del *haiku* como una de las expresiones más sagradas de Japón, una herramienta que abre el camino a la iluminación y sirve como práctica del budismo, sin que pertenezca a él. Esta cuestión no se aplica únicamente al *haiku*, sino a todas las artes; todas ellas representan opciones con que desarrollar las capacidades interiores de la persona, y en concreto en el ámbito del Zen un modo de llegar a resultados más excelsos: “Un *meijin* (名人), más que experto o especialista, sería alguien que ha alcanzado el más alto grado de destreza en su arte, incluso trascendiéndolo.” (Suzuki, 2014:169). Esta idea es clave en el Japón desde el periodo Edo (1603-1868) hasta nuestros días, pudiendo encontrarla en gran cantidad de obras como, por ejemplo, el famoso *Libro de los cinco anillos* de Miyamoto Musashi (1584-1645): “No existe una vía única hacia la salvación. Todas las formas que permiten a un hombre acercarse a la perfección están gobernadas por la eterna inteligencia del universo.” (Miyamoto, 1974).

El Zen se diferencia de otras escuelas budistas en varios aspectos, pero el más importante es la forma de obtener la iluminación. Por tanto está justificado decir que el *meijin* (名人) ha conseguido la iluminación debido a la gran destreza que ha adquirido en su arte. No se trata de conseguir la iluminación mediante prácticas concretas, sino mediante la práctica del día a día (*shūshō ichinyō*, 修証一如)³⁸. (Osada, 2020:90). Todo arte debe salir de uno mismo (de ahí la posibilidad de cada uno de ellos de servirnos en la Vía), a la vez que el *haijin* debe desprenderse de todo tipo de *ego*. Santōka escribe: “Acerca del arte: deshazte de tu apego, hacia el alcohol, hacia el *haiku*, ¡incluso hacia ti mismo! La fuerza para empezar a trabajar empieza con un corazón que acepta las cosas con honestidad”. Y lo confirma Suzuki (2014:157): “Hay que dejar que el inconsciente se manifieste, pues el inconsciente es el dominio en el que residen los impulsos artísticos, alejados de nuestra superficial vida pragmática”. El inconsciente para Suzuki

³⁸ Según Dōgen, la práctica del zen y aquella iluminación conseguida por la práctica son en realidad indistintos. Podríamos decir que es como la frase: “se hace camino al andar”

es el *mushin* (無心), el vaciamiento completo de uno mismo y la no-mente. Así también, Haya Segovia (2013:31) expone un argumento muy parecido al de Santōka acerca de la creación del *haiku*, en cuanto al rol que desempeña el *haijin*: Para escribir un buen *haiku*, la primera condición es no pretender hacerlo. Escribir *haikus* no pertenece al oficio literario, sino a la cortesía debida hacia el mundo. Y esa cortesía exige ausencia de intención literaria.

En las diferentes sectas del budismo, emplean distintos textos o sutras en los que basan sus creencias. En concreto, el *Sōtō Zen* que era el budismo que Santōka practicaba se basa en las enseñanzas de algunos capítulos del *Sutra del corazón* y el *Sutra del loto*. Al mismo tiempo existen los cinco *skandhas* o agregados, que son los cinco pilares que conforman la experiencia búdica (como puede leerse en el *Pali Canon*³⁹). Podemos encontrar: “Cuerpo” o “forma” (色), “percepción” (想), “consciencia” (識), “voluntad” o “acción” (行) y “lo percibido por los cinco sentidos” (受). Entre los cinco conforman el *shohō muga* (諸法無我), es decir, la percepción de que no existe la “forma” (*jittai*, 実體) en “todas las cosas” (*shohō*, 諸法), “todo es impermanencia” (*shogyō mujō*, 諸行無常). (Osada, 2020:39). Todo se entiende no por su individualidad, sino por las relaciones que existen entre los distintos elementos que conforman la realidad. El *haiku* es entonces un paisaje despojado de cualquier pretensión de individualidad, donde cada elemento no puede entenderse sin apreciar las conexiones que se establecen con otros elementos, y la realidad pura que se postra ante nuestros ojos. Por esa razón, aunque el *haijin* sea el encargado de convertir en palabras ese momento perfecto y único, él es solo una pieza más del juego que no trata de embellecer artificialmente la realidad; las cosas son bellas por sí mismas y el instante debe plasmarse tal y como es.

Volviendo al *Sutra del corazón*, ahí encontramos por primera vez una definición del *shunya* o “vacío” como una de las bases del budismo Mahayana. El vacío es el origen y a la vez el objetivo, la puerta hacia la iluminación junto a la “no-forma” (*musō*, 無相) y el “no-deseo” (*mugan*, 無願): los tres *samadhi* o *sanmai* (三昧) forman las

³⁹Data del siglo III y se trata de una colección completa de textos de la escuela *theravada*.

“Tres puertas hacia la liberación” (*sankaidatsumon*, 三解脱門). Estos tres *sanmai* significan la supresión de los “deseos mundanos” (*bonnō*, 煩惱), siendo el “*sanmai* del vacío” (空三昧) el “darse cuenta de que toda existencia es en realidad vacío”, el “*sanmai* de la no-forma” (*musō sanmai*, 無相三昧) o “darse cuenta de que no se ha de discriminar entre aparentes elementos individuales al no tener nada forma” y el “*sanmai* del no-deseo” (*mugan sanmai*, 無願三昧) o “despojarse de cualquier deseo terrenal”. (Bareau, 1981). El hombre vacío es el hombre desnudo, la máxima expresión de lo íntimo y el hombre que puede escribir *haiku*: “Los grados de la maravillosa vía del *haiku* (una poesía que permite expresar los sentimientos más íntimos): Predicar, expresar, describir, pintar, representar.” (Santōka, 1987)

El concepto de “vacío” es probablemente uno de los más estudiados no solo en Asia Oriental, sino también en Occidente por su cercanía a pensamientos como el de Heidegger. De acuerdo con Suzuki (1951), el vacío puede definirse como la realidad, que es una y se encuentra en constante movimiento como un círculo, donde lo subjetivo se convierte en objetivo y viceversa. Para explicar el vacío recurriremos a las “Diez imágenes de pastoreo de bueyes”⁴⁰ y siendo concretos, a su versión japonesa (que difiere de otras que encontramos en China, Corea o Vietnam). En este ejemplo gráfico vemos a un hombre que se encuentra con un buey caminando por el campo y trata de domesticarlo, realizando tan bien esta tarea que consigue volver a casa montado en su lomo. En ese momento ya ha olvidado la existencia del buey, de su casa, su propia existencia y *ego* y todo vuelve al principio. Entonces, el hombre iluminado sale a la ciudad a enseñar todo aquello que ha aprendido.

Dentro del Sōtō Zen la práctica del *zazen* o “meditar sentado” (座禪) es la herramienta para alcanzar el estado mental ideal. Al practicar *zazen* puede llegarse al mismo estado mental que hemos explicado en la historia del buey, o mejor dicho: la “liberación de cuerpo y espíritu” (*shinshin datsuraku*, 身心脱落). Según Dōgen (1200-

⁴⁰ Tanto en las representaciones artísticas del *samsara*, como en las “Diez imágenes de pastoreo de bueyes”, así como en el Ensō o “círculo zen” encontramos esta forma de mostrar el universo: lo simple es en realidad lo complejo.

1253), lo que se consigue mediante la liberación que propicia el *zazen* es la “santidad en vida” o “conversión en Buda ya en esta vida” (*sokushin jōbutsu*, 即身成仏), razón por la cual al final de la historia del buey el hombre vuelve a la ciudad a enseñar, tal y como hizo Buda.

Hay ocasiones en las que Santōka se siente un fraude, pues carece de la cualificación o preparación para officiar muchas de las ceremonias que hace cuando mendiga. Considera que muchas de las cosas que hace deberían ser encargadas personas “de mayor grado espiritual que él” Pero el *haiku* es exactamente como la historietta que antes hemos comentado; cuando un *haijin* se convierte en *meijin* él mismo no sabe que lo es. Al ser Santōka humilde y no sentir superioridad de ningún tipo hacia los demás, está completamente desnudo en su *haiku* o su *haiku* es verdadero, es más cercano a Buda que otros que dicen que lo son⁴¹, es decir, un auténtico maestro.

4.2 La práctica del budismo y el “Zen Santōkiano”

“Las cuatro nobles verdades” son consideradas un pilar fundamental del budismo, registradas en el ya mencionado “Canon Pali”. La primera es la “Noble Verdad del sufrimiento”, es decir, todos los seres padecen. La segunda es la “Noble Verdad del origen del sufrimiento” en la que se asocia los padecimientos de las criaturas al apego hacia las cosas, al deleite y la lujuria. La tercera es la “Noble Verdad del cese del sufrimiento”, el abandono y rechazo del apego. Finalmente, la cuarta es la “Noble Verdad del Camino que lleva al cese del sufrimiento”, en la que vemos el “Noble Camino Óctuple”. (Sumedho, 1992). El “Noble Camino Óctuple” engloba ocho formas “correctas” para el despertar, que a su vez se resumen en tres: “Virtud moral” (habla correcta, acción correcta y forma de vivir correcta), “Meditación” (esfuerzo correcto, concentración correcta y observación de la realidad correcta) y Sabiduría (resolución correcta y visión correcta).

⁴¹Santōka (1986) se encuentra en uno de los hostales con cierta persona que no hacía más que remolonear, hablando de cosas que no sabía como si sí lo hiciera, y dice: “Volverse un *zōjōman* de su calaña tiene que ser la verdadera paz, como el paraíso”. La palabra *zōjōman* la podemos ver en dos términos (considerados parte de los “tres enemigos” del budismo): el primero *dōmon zōjōman* (道門増上慢) o los monjes arrogantes, y el segundo, *senshō zōjōman* (僭聖増上慢) o aquellos arrogantes que pretenden ser sabios.

Aunque Dōgen se concentró ante todo en la meditación correcta, Santōka hizo su propia interpretación del “Noble Camino Óctuple”, sintetizado de igual forma en tres:

“Hoy en todo el día, no enfadarme

Hoy en todo el día, no decir mentiras

Hoy en todo el día, no desperdiciar nada” (Santōka, 1987).

Podríamos considerar que el “Noble Camino Óctuple (del buscavidas o el vagabundo)” se resume en estos tres dictados. Aunque parezcan todos ellos de una dimensión moral, en realidad hacen alusión a las ocho dimensiones originales. Para empezar, “no enfadarse” significa para un mendigo poder hablar de forma correcta, a la vez que actuar de forma correcta y vivir de forma correcta, pero también implica el esfuerzo correcto para llegar a tener la suficiente paciencia, al igual que entender y comprender por qué no hay que enfadarse. No decir mentiras también trae consigo todas las características del “Noble Camino Óctuple”, de una forma parecida a “no enfadarse”, pero enfocándose más en la “meditación”. No decir mentiras es la que más difícil se le hacía a Santōka, puesto que no se trataba solo de no decir las con la boca, sino también de no decir las con el cuerpo y no decirselas a uno mismo. Por último, “no desperdiciar nada” hace también alusión al principio budista de piedad hacia todas las cosas y seres y el *mottainai* (勿体ない)⁴².

Santōka pone todo su empeño en no enfadarse, aunque le expulsen de casas y hostales y sobre todo los niños de algunos pueblos se porten mal y se burlen de él. Al principio de su peregrinaje, a menudo pierde la paciencia sin darse cuenta de que en la práctica del budismo es de vital importancia:

⁴² El término *mottainai*, en español “Es un desperdicio” o “puede dar más de sí”, es una de las palabras más usadas tanto en el diario de Santōka como en el día a día de los japoneses. Originalmente, “mottai” era escrito 物体 (“el estado propio de una cosa”, una palabra budista) y no 勿体. Desde ahí varió hasta significar “serio” o “importante”. Al añadir “nai” (無い), la negación, esta frase vendría a significar literalmente “nada tiene forma”, que es un precepto búdico.

La paciencia es una vía que deben proteger aquellos que se consideran discípulos de Buda. Es cuando la tierra es pisada una y otra vez que se endurece y, de la misma manera, las personas crecen gracias a los golpes de la vida”.

(Santōka, 1986)

Si las personas no se equivocasen o, mejor dicho, si Santōka no hubiera cometido tantos errores en su vida no hubiera cambiado un ápice. Es gracias a sus equivocaciones mientras mendigaba, todas aquellas veces que perdió la compostura que pudo darse cuenta de que no merecía la limosna que le daban y, en ese caso, sabemos que incluso llegó a devolver el dinero, aunque fueran grandes cantidades. Por otro lado, aunque Santōka conocía las escrituras budistas y cómo debía recitarlas, como es el caso de *Shushōgi* o el *Sutra del loto*, fueron todos esos errores los que le permitieron mejorar sus formas y aprender cómo debía hacerlo en cada momento. Como es bien sabido “leer el ambiente” (*kūki wo yomu*, 空気を読む)⁴³ (y adaptarse a cada situación) es algo muy importante en la cultura japonesa. En Japón esto es algo que debe aprenderse desde que uno es niño, pero la fuerte personalidad de Santōka no le permitía adquirir este hábito, dejándolo pendiente para cuando empezó a adiestrarse en el budismo.

La expresión escogida por Santōka para hablar de la piedad hacia todas las cosas es *sesshu fusha* (摂取不捨) o “tomarlo todo sin dejar nada atrás”. Esta frase hace referencia a que ningún ser ha sido abandonado por Buda y, por tanto, se ha de tener la voluntad de apoyar a todas las criaturas para que consigan la iluminación. Volviendo a los “buscavidas” (*sekenshi*), Santōka siente empatía hacia ellos, siendo su voluntad ayudarlos en todo lo que pueda. Si recordamos la historia de “Diez imágenes de pastoreo de bueyes” es aquel que ha conseguido la iluminación quien debe conducir a los demás, y aunque Santōka no considera que la haya logrado, trata de compartir todo lo que ha aprendido con los demás. El término para piedad, *jishi* (慈悲) es una palabra de uso cotidiano que tiene su origen en el budismo, difiriendo este uso específico del general. La Real Academia Española define “piedad” como: “virtud que inspira, por el amor a Dios, tierna devoción a las cosas santas, y, por el amor al prójimo, actos de amor

⁴³ Es un término tan relevante, que incluso en la actualidad se ha creado la abreviación KY o *kūki wo yomanai* (空気を読まない), “persona que no puede leer el ambiente”.

y compasión”. Aquí encontraríamos un punto en común con el pensamiento de Santōka, con la diferencia de que para él comprender la piedad no tiene referencia a un ser superior, sino a uno mismo. Ese “yo” que es a veces impuro es solo la más fiel representación de la humanidad; no son “actos de amor hacia buda” los que hacen que exista la piedad hacia los demás seres, sino “actos de comprensión profunda” que nos llevan a la conclusión de que el todo ha de ser liberado para que uno mismo también pueda serlo. No es en absoluto “amar a Buda”, sino imitar sus actos.

Sobre la piedad y el “no desperdiciar nada”, escribe Santōka que eso significa darle a todo su mejor uso, con la dificultad que esto entraña. Cuando su biógrafo fue a visitarle al *Gochūan* Santōka le preparó arroz. Algo que le llamó fuertemente la atención fue ver cómo Santōka utilizó la misma agua no solo para lavar el arroz, sino también las verduras, los cubiertos y después regar las plantas del jardín. El poeta no comió en ese momento con su amigo, ya que en el *Gochūan* había justo lo necesario. No había nada más que lo que Santōka necesitaba para su día a día, y eso significaba que solo tenía unos palillos. Por tanto, no fue hasta que aquel dejó de comer que Santōka comenzó a hacer lo propio. En su peregrinación, por supuesto, también podemos ver escenas similares, como el hecho de que por mucho que sus sandalias estuvieran ya en las últimas y a punto de romperse seguía usándolas hasta que se rompían; o su forma de racionar los alimentos. Este uso de las cosas demuestra, no solo el profundo sentimiento de piedad de Santōka, sino también el respeto a lo material existente en la sociedad japonesa y sus conexiones con el animismo sintoísta y la propia piedad budista. No obstante, como el estudio de Osajima (2010) indica, estos valores se están perdiendo en la actualidad y las generaciones anteriores eran más conscientes sobre el valor de las cosas y la cultura del *mottainai*, aunque este siga siendo un valor central dentro de la cultura empresarial de la sociedad japonesa actual.

4.4 Enfermedad, vida-muerte y opiniones sobre el suicidio

La enfermedad estuvo presente durante toda la vida del *haijin*, pero al igual que en el caso de Bashō, fue durante sus peregrinaciones cuando más se agravaron. Eran

muchas las ocasiones en las que Santōka se encontraba dolorido y febril, y tenía que recurrir al alcohol, al calmotín⁴⁴ o a una mezcla de los dos. Por otro lado, para los que vivían como él eran comunes enfermedades como los prolapsos rectales, que Santōka llamó “la enfermedad del mendigo”, puesto que una de las causas de esta dolencia es el estreñimiento o la diarrea fruto de una pésima alimentación. Del mismo modo, llegó un punto en la vida de Santōka en el que no era capaz de comer alimentos sólidos y el alcohol se convirtió en uno de sus únicos placeres. Esta era una de sus mayores contradicciones, y la razón por la que afirmó que el alcohol era “Demonio o Buda”. El *sake* le permitía, por una parte, disimular delante de otras personas o escribir *haiku*, pero por otra, chocaba de frente con las “Tres vías de Santōka” y con su definición de autenticidad. También la enfermedad puede llevar a la reflexión: si uno está sano durante un periodo de tiempo y de repente vuelve a encontrarse enfermo, se dará cuenta de la poca separación entre vida y muerte.

El consumo de alcohol es visto con malos ojos por el budismo clásico al considerándose un pecado menor, ya sea desde un punto de vista ético como por contribuir a la distracción en la práctica. (Daido Looi, 1996). La muerte no es el fin de nada; es una simple transición de estado. En este sentido, recordamos el concepto de karma y la naturaleza kármica de las criaturas (y del mundo), que se reencarnan dependiendo de las acciones pasadas. En el *Amitayurdhyana* Sutra podemos leer cómo todas las “malas personas” (*akunin*, 悪人) pueden ser salvadas de su “mal karma” (*akugyō*, 悪業). Este mal karma nace del engaño o la visión errada (del *samsara*). Shinran (1173-1263)⁴⁵ nos explica se “mal karma” debe considerarse “pecado” o “crimen” (*tsumi*, 罪) al margen de que esa persona crea en Buda o no: todo ser ha de reconocer la existencia de los infiernos y el deseo mundano. El “pecado” es algo que existe sin tener un nacimiento claro, y desde antes del nacimiento, en un lugar escondido. Existen cantidad de tipologías de “pecado” y, para “limpiar” todo ese mal karma, en vez de seguir todas las reglas o mandamientos (*kairitsu*, 戒律) impuestas por el budismo anterior, Shinran propone rezar el “*Namu amida butsu*” (南無阿弥陀仏).

⁴⁴ El calmotín (カルモチン) es el nombre bajo el que se comercializaba en Japón la bromovalerilurea, medicamento que servía para tratar los síntomas del resfriado. Éste tenía efectos sedantes e hipnóticos que se amplificaban al mezclar la sustancia con alcohol.

⁴⁵ Monje creador del budismo de la Tierra Pura.

(Barleyman, 1996). Mediante su recitación no solo se salva el individuo, sino también a todos los seres sentientes: esta forma de librarnos del sufrimiento se llama *tariki* (他力) o “liberación mediante fuerzas ajenas”. Al contrario, dentro del Zen se defiende, tal y como asegura Suzuki (2014) cuando habla del *meijin*, el *jiriki* (自力) o “liberación mediante el esfuerzo propio”. Esta iluminación tiene más que ver con la autorrealización que con los beneficios de una recitación ajena. Santōka (1986) explica: “Vivir significa saborear. Al saborear plenamente el *sake*, tanto el *sake* como la persona viven. Comer plácidamente, saboreando, es realmente comer. Dicen que abrazar con pasión a una mujer es realmente entender lo que es una mujer”. Y, siendo así, ¿no podríamos acaso considerar que en el hecho de beber *sake* también puede haber una iluminación, así como una posibilidad de *aware*? ¿No implicaría el mismo un sentimiento profundo que muestra el verdadero significado del Zen?

El alcohol o el calmotín pueden permitir una muerte (o una vida) menos dolorosa, ¿pero podrían facilitar una muerte digna? Todo depende del prisma desde el que lo veamos. Ante todo, hemos de diferenciar “vida-muerte” (*seishi*, 生死) de “vida y muerte” (*sei to shi*, 生と死). El primero, es el par que llamaríamos la visión “vida-muerte” dentro del ciclo del *samsara* y todo lo que implica. Si hablamos de vida, este kanji (生) se refiere también al nacimiento, y a su vez a la vida diaria... así como el kanji de muerte (死) también tiene muchos significados distintos. Por esa razón no debe traducirse este término como “*life and death*” en inglés o “vida y muerte” en español; ese “y” separa los dos términos (tampoco debe escogerse, por supuesto, “nacimiento y muerte”). (Barleyman, 1996:5-8). En pocas palabras, el concepto vida-muerte nace de la idea del karma y debe tratarse en consecuencia.

En la misma línea, la muerte desde la ética budista no tiene por qué ser algo malo, e incluso el suicidio puede ser visto de una forma positiva. La muerte si por compasión hacia otros o mostrando piedad, no es una muerte que empeore el karma. Lo importante es que esa muerte se produzca en un estado en el que el individuo sea consciente de su *no-ego*, en estado de paz mental. Específicamente desde el periodo

Heian (794-1185) (y se extendió incluso hasta el periodo Kamakura [1185-1392]), en Kumano comenzó una tradición entre los monjes, que se suicidaban mirando hacia el oeste en la costa o en el río. Los compañeros del suicida ataban una cuerda a la cintura de este y otra a un caballo, o a uno de ellos. Si el suicida era capaz de no perder su paz mental y cometer el suicidio con determinación, recuperaban el cuerpo para fines funerarios; de no ser así, lo sacaban del agua lo más rápido posible. Tenemos también ejemplos clásicos de suicidio en la historia de Godhika, que se mató a sí mismo para pasar al estado de la iluminación o en la de Vakkali y Channa, que hicieron lo mismo al enfermar gravemente. Zendō, un monje de la secta Tierra Pura, se suicidó en China tirándose de un árbol para tratar de alcanzar el paraíso. Santōka (1987) dijo acerca de la vida: “Mientras esté vivo, quiero vivir esos instantes plenamente o, en otras palabras, no hay otra opción para mí que vivir el hoy con todas mis fuerzas”. Aunque podría tomarse como el latino *carpe-diem* o vivir el ahora, lo que viene a decir es que hay que hacer todo con plenitud y decisión, sea vida, sea muerte, *haiku*, alcohol, amor o cualquier otra cosa. Este pensamiento también es compartido por Bashō: “No importa en qué resida tu interés, jamás serás capaz de conseguir nada si no lo haces con tu plena devoción” y que, de nuevo, nos conecta con la idea del *meijin* de Suzuki (2014) y Miyamoto (1974).

Santōka (1986) nos ofrece su propia visión sobre el hecho de que alguien se mate a sí mismo:

Acerca del suicidio (y sobre qué es el *anjinketsujō* (安心決定))

El suicidio es, más que una característica única, un derecho que solo tienen los humanos.

La persona que se suicida no tiene por qué ser alguien que incapaz de trascender el par vida-muerte. Más bien, son muchos los esclavos de esta visión y por eso no cabe duda de que el suicidio es un asunto grave.

Hay personas que quieren morir y lo consiguen, otras que no quieren morir y mueren, pero es imposible decir que existe una sola persona que haya muerto sin haber tenido el instinto de querer sobrevivir.

Un suicidio armonioso y un suicida feliz. Pienso que es algo incomprendible para aquellos que no son el mismo suicida.

El método de suicidio, algo que debería decidir el suicida.

También opino que las notas de suicidio son la más pésima muestra artística.

El cielo es blanco y la tierra también, asimismo las personas resplandecen y esa luz blanca es la muerte. Se trata de la vida de la muerte (que no la muerte de la vida).

El *Anjinketsujō* (安心決定) es un término que se usa sobre todo en la escuela de Tierra Pura del budismo para denominar la determinación a la que antes hicimos referencia en el caso de los monjes suicidas. Implica creer firmemente en *Amitabha*⁴⁶ con y no tener un atisbo de duda en que tras el suicidio vendrá la salvación. Santōka usa este término con el fin de explicar cómo ha de ser para él el suicidio, un suicidio que está justificado si existe esa fe y esa convicción. El poeta también recoge en sus consideraciones el instinto animal de no querer morir. De la misma forma, destaca la preocupación o dolor de las personas cercanas al suicida. Estas dos cuestiones son para Santōka algo normal que, aunque podrían dificultar el acto suicida, forman parte de nuestra naturaleza. En cuanto al método de suicidio, dice que es algo que debería elegir el suicida, quizás porque considera que si no fuera el método idóneo la intención no sería cumplidamente realizada. Finalmente, en relación a las notas de suicidio, acabamos de leer que las considera la más pésima muestra artística, y es así porque a su juicio están cargadas de *ego*. Cuando uno va a suicidarse debe estar dispuesto a abandonarlo todo. no hay nada más mundano y lleno apegos que una nota de suicidio.

⁴⁶ Buda más importante de la escuela de la Tierra Pura.

5. Conclusión: verdad y autenticidad de la obra de Santōka

Según Llorens i cerdà (2008), se considera como dualista “aquella filosofía que sostiene que la realidad, el conocimiento o la naturaleza humana están compuestos por dos elementos básicos. Estos elementos pueden hallarse claramente diferenciados, o bien integrados en una unidad superior.” Platón separa el mundo sensible del mundo inteligible, así como la opinión del verdadero conocimiento y el alma del cuerpo. Este pensamiento dualista de Platón tuvo influencia primero, en el pensamiento aristotélico y después, en el pensamiento cartesiano (*res cogitans* y *res extensa*), sirviendo como base del cristianismo que es practicado en gran parte del mundo.

El campo del psicoanálisis también presenta este sesgo dualista. Desde Freud (1856-1939) hasta Lacan (1901-1981) hablan de la existencia del “otro” o de la “otredad”, separándolo distintamente del “yo”. Esta teoría es fuertemente criticada desde el budismo, ya que choca frontalmente con la visión del mundo que esta religión sostiene. No puede existir un “yo” y un “otro” porque eso significaría aceptar la existencia del *ego* como un ente separado y distinto de todo lo demás. El “yo” y el “otro” estaría en el nivel de disquisiciones como el aliado o el enemigo, lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo... Santōka (1986) afirma: “Tengo sentimientos encontrados hacia pensar en el bien y el mal. Creo que antes que juzgar si algo está bien o mal debe juzgarse si es puro o impuro”. (haciendo referencia posiblemente a su relación con el alcohol). E incluso la distinción “puro” e “impuro” nos haría pensar en el concepto de *kegare* (穢れ)⁴⁷, que tantos problemas sociales ha causado a ciertas clases de la sociedad (léase nota a pie de página). Pongamos de ejemplo las malas hierbas, que en principio son algo malo o impuro, pero Santōka en cierta ocasión cuando se aloja en casa de uno de sus amigos se alegra de ver como conviven felizmente con otros vegetales del huerto. Si lo pensamos detenidamente, una de las razones por las que los seres humanos estamos causando estragos en el planeta es por tratar de exterminar

⁴⁷ El *kegare* (穢れ) es la palabra usada en el sintoísmo para la impureza. Según el sintoísmo, desde la menstruación (por tanto, las mujeres, que no podían desempeñar varias funciones), hasta lo relacionado con la muerte o con la sangre era impuro. Debido a ello, los matarifes o carniceros al igual que otros oficios eran considerados impuros, llegando a calificar a los que trabajaban en éstos como “no-humanos” o *hinin* (非人). Este fue el probable origen de los *burakumin* (部落民) y su discriminación.

aquellas formas de vida que concebimos como “malas” o que perjudican a nuestros intereses, sin tener en cuenta que también son necesarias.

Para explicar la visión que tiene el pensamiento asiático sobre el dualismo, es útil el modismo chino 塞翁失马, 安知非福 (sài wēng shī mǎ, ān zhī fēi fú), “El que el anciano de la frontera pierda su caballo, ¿acaso no puede ser causa de buena suerte?” que nos presenta Miranda Márquez (2013:132):

(...) un anciano que vivía en una pequeña aldea agrícola cercana a un punto fronterizo entre dos reinos, según la historia, cierto día perdió su caballo quedando en la ruina, pero cuando sus vecinos vinieron a expresarle sus condolencias, en el anciano no encontraron tristeza. Para el asombro de éstos, el anciano indicó que perder el caballo no tenía por qué ser algo perjudicial. En efecto, al cabo de algunos días el caballo volvió con una manada de caballos y yeguas salvajes, por lo que el anciano se convirtió en el hombre más rico de la aldea. Cuando de nuevo aparecieron sus vecinos para felicitarlo, en el anciano no había síntomas de alegría y quedaron turbados cuando lo oyeron afirmar que este hecho no tenía por qué ser una buena noticia. Los vecinos comprendieron que el anciano estaba en lo cierto cuando se enteraron de que el único hijo del anciano había quedado lisiado montando a uno de los caballos salvajes. Al expresarle los vecinos de nuevo su pesar – ya que éstos pensaban que ninguna joven querría contraer matrimonio con su pobre hijo lisiado – el anciano afirmó que la lesión de su hijo no necesariamente tenía por qué ser algo negativo. En efecto, al poco tiempo el reino entró en guerra, y mientras que el joven lisiado a causa de su deficiencia física no pudo acudir a la batalla, la mayoría del resto de los varones jóvenes en edad de combatir murieron a manos del enemigo. Los vecinos quedaron de nuevo desconcertados cuando al volver a felicitarlo – puesto que en la aldea prácticamente no quedaban varones jóvenes y pensaban que el joven hijo rico del anciano podría desposar a cualquier chica – éste expresó que no tenía por qué ser algo bueno.

El segundo capítulo del *Dao de Jing*, libro fundacional del pensamiento taoísta, nos habla de que todos conocemos la verdadera fealdad porque hemos conocido la verdadera belleza. Definir qué es el Tao es imposible: si tratásemos de definirlo no lo estaríamos definiendo (de acuerdo con el primer capítulo del *Dao de Jing*). Podemos considerar, eso sí, al “Uno” como el aliento de vida y creador de ella, del Cielo y la Tierra (como eran considerados en la China clásica), del “Dos” (*yang*) y el “Tres” (*yin*), el vacío intermedio entre ellos y los “Diez mil seres” que los imitan. (Capítulo 42). El *yang* (masculino, fuerte, duro) y el *yin* (femenino, débil, blando) son dos opuestos, pero no dos opuestos absolutos, una cosmogonía fuertemente influenciada por los pares presentados en el *I Ching*. (Suzuki, 1914). Al no ser absolutos, el exceso de uno significa la reversión hacia el otro, y viceversa. (Feng You Lan, 1989:36, como se citó en Miranda Márquez, 2013:133).

Tanto el *haiku*, como el Zen o el taoísmo coinciden en la visión de que distintos elementos integran una sola realidad. El fin del *haiku* es “reintegrar a las cosas la vida poética que ya poseen por su propio derecho. No trata sin más de reflejar la belleza de las cosas, sino más bien su significado, la parte que juegan en el conjunto.” (Rodríguez-izquierdo, 1972:30). El conjunto es el cosmos, los *kigo* representan las estaciones: la existencia va desde la unidad hacia la multiplicidad, aunque es lo múltiple lo que resalta a primera vista. El *haijin* es aquel que posee la suficiente sensibilidad para ver la unidad subyacente a lo múltiple: la verdad del *haijin* es la verdad del mundo. Santōka (1987) expresó acerca de la cuestión de la unicidad: “Sintiendo piedad hacia el yo que no es capaz de volverse uno”. “Volverse uno” es ser capaz de ver más allá que lo que abarca el *ego*, alcanzar la iluminación en vida: “No tuve un gran progreso, pero tuve una visión. Trascender el yo, desprenderme de cuerpo y alma; creo que he dado mi primer paso hacia ese estado mental”. (Santōka, 1987).

La verdad del mundo es también la verdad del tiempo. Santōka llega a decir que reniega de pasado y futuro y que solo cree en el presente, que es a su vez renegar de los tres budas⁴⁸. No obstante, esta percepción del tiempo que tiene Santōka es la que existe dentro del *haiku*. Dentro del arte del *ikebana*, por ejemplo, se entiende que la flor al

⁴⁸ Buda del pasado, Buda del presente y Buda del futuro.

marchitarse encuentra su compleción y belleza. El momento del corte de la flor la hace escapar al tiempo. Cuando se corta una flor, no está ni viva ni muerta; es un momento eterno. (Ōhashi, 1986:87-92). El momento del *haiku* es el mismo, un puro presente, un instante único y eterno que, al ser único, representa todos los momentos posibles. Aceptar la existencia de futuro y pasado es entender que son solo distintos “presentes” dentro de una secuencia infinita.

La práctica de lo que llamamos “triple vía de Santōka” es, como él mismo confirma, difícil de llevar a la perfección. Hay ocasiones en las que no es capaz de conseguir el nivel deseado de pureza o inocencia, o de disciplina. La inocencia es necesaria para hacer *haiku*, “patrimonio de corazones descomplicados”, siendo solo los poetas y los niños aquellos capaces de ver verdaderamente el mundo. (Haya Segovia, 2013:29). La inocencia o la pureza significan la verdad, y la verdad está ligada a la intimidad. Santōka, especialmente al ir envejeciendo, se cuestionaba a menudo qué era exactamente la verdad y cómo había cambiado su visión acerca de la misma. Así, dice lo siguiente acerca de la verdad, la autenticidad y su poesía: “Si en mi vida (o mejor dicho, en mis versos) hay algo bueno, es que no hay imitaciones, que no hay falsedades, que hay pocas mentiras, que nada está forzado.” (Santōka, 1987).

Incluso el alcohol ayuda a conocer la verdad del mundo, que nunca tiene una sola cara: “Oh, *sake, sake, sake*, hasta ahora he vivido por el *sake* ¡y a esto he llegado! *Sake*: Demonio o Buda, veneno o antídoto”. (Santōka, 1987). La falta de moderación podía significar una buena noche con sus amigos, pero también podía dar lugar a peleas con ellos o empeorar ciertas enfermedades. A su vez, el que una enfermedad empeore no es necesariamente malo, ya que puede servir como llamada de atención para que vuelva al camino correcto y haga un uso prudente del alcohol. El Santōka que “no es capaz de volverse uno” es, en contra de lo que pudiéramos pensar, más cercano en ocasiones al “uno” gracias al alcohol. Todo el sufrimiento que pudiera darle el alcohol es, como afirma Santōka (1987), felicidad en dosis iguales:

Si no existe el sufrimiento, tampoco existe la felicidad. Ambos se encuentran en la vida en la misma proporción: cuanto mayor sea el sufrimiento, mayor será la la felicidad.

Sufrir y ser feliz, o sufrir mucho y ser muy feliz, o no sufrir ni ser feliz viviendo una vida insípida y sin complicaciones; cualquiera de estas opciones es plausible.

6. Bibliografía.

B. Becker, C. (1990). Buddhist Views of Suicide and Euthanasia. *Philosophy East and West*, 40(4), pp. 543-556. <https://doi.org/10.2307/1399357>

Bashō, M. (2004). *Oku no hosomichi, the narrow road to the deep north*. (Chilcott. T. Trad.). Tim Chilcott literary translations. (Obra original de 1702).
http://www.tclt.org.uk/basho/Oku_2011.pdf

Blyth. R.H. (1964). Santōka. En *A history of haiku. Volume 2: from Issa to the Present* (pp.173-188). The Hokuseido Press.

Bornstein, D., Hōsai, O. (2016). *Free verse haiku*. Nippoem.
<https://reajer.weebly.com/free-haiku-ozaki.html>

Byung-chul, H. (2015). *Filosofía del budismo Zen*. Herder.

Daido Looi, J. (1996). *The Heart of Being: Moral and Ethical Teachings of Zen Buddhism* (Tuttle Library of Enlightenment). Tuttle Publishing.

Fumon, H. (2017). Hitori shukke sureba kyūzoku ten ni umaru. Sukui no Tobira.
<https://www.takanoyama-houtokuji.com/6,houwa/houwa/095.html>

Haya Segovia, V. (2004). *El espacio interior del haiku*. Shinden Ediciones.

- Haya Segovia, V. (2013). *Aware: iniciación al haiku japonés*. Editorial Kairos.
- Haya Segovia, V., Yamada, A. (2007). *Haiku-dô: el haiku como camino espiritual*. Editorial Kairos.
- Kang, S. (2019). Contested Pilgrimage: Shikoku Henro and Dark Tourism. *The Asia-Pacific Journal*, 17(6). <https://apjpf.org/2019/06/Kang.html>
- Lao, T. (2022). *Dao de jing*. (Legge, J. Trad.). Chinese text project. <https://ctext.org/dao-de-jing>
- Lee, K (2015, Abril). A new thought on the Bobusang peddlers of the olden times in Korea. The Korea Post. <http://www.koreapost.com/news/articleView.html?idxno=928>
- Lin, J. (2012). *Nihon ni okeru junrei no seiritsu -chūsei no sanjūsansho kara miru-*. Okayama daigaku gakuin, shakaibunka kagakukenyūka.
- Llorens i Cerdá, F. (2014). *El dualismo de la filosofía platónica*. Francesc Llorens.
- Miranda Márquez, G. (2013). ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS UNIDADES FRASEOLÓGICAS (UFS) DE LAS LENGUAS CHINA Y ESPAÑOLA PROBLEMAS LINGÜÍSTICOS Y CULTURALES EN LA TRADUCCIÓN DE LAS UFS DE UNA A OTRA LENGUA. Universidad de Granada. Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura.
- Miyamoto, M. (1974). *A Book Of Five Rings (The Classic Guide to Strategy)*. (Harris, V. Trad.). The Overlook Press.
- Nagata, Y. (2020). *Kore dakeshitteokitai, zukai, hajimete no bukkyō*. KadokawaShoten.

Nagatomo, S. (2019). *Japanese Zen Buddhist Philosophy*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Recuperado el 23 de mayo de 2022 de <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-Zen/#OveDua>

Nakamura, S., Katō, S. (1985). Secchūan ryōtanen pukō, tenmeiki. *Renga haikai kenkyū*, 1985(68), pp. 20-38. <https://doi.org/10.11180/haibun1951.1985.20>

Ogiwara, S. (2016). *Sōun daiichi, dainikushū, shiZen no tobira, seimei no ki*. Seihosha. <http://forkn.jp/book/9607/page/414>

Osajima, K., Sternquist, B., Manjeshwar, S. (2010). Japanese Materialism: A Comparison Between the New Breed and Second Baby-boomer Age-cohorts. *Journal of Asia Business Studies*, 4(2), pp. 57-72. <https://doi.org/10.1108/jabs.2010.4.2.57>

Ōshima, I. (2012). Nihon no kindai to haibutsukishaku. *Kinsōshi*, 7(14), pp. 61-63. <https://doi.org/10.11349/rcmcjs.14.61>

Ōyama, S. (1971). *Haijin Santōka no shōgai*. Yayoi Shobō.

Ōyama, S. (2021). *The Life and Zen Haiku Poetry of Santoka Taneda: Japan's Beloved Modern Haiku Poet*. (William, S. Trad.). Tuttle publishing.

Ozaki, H., Taneda, S., Yamaguchi, S. (2008). *Tres monjes budistas*. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

Rodríguez-izquierdo y Gavala, F. (1972). *El haiku japonés, historia y traducción*. Publicaciones de la fundación Juan March.

Satō, H. (2016). From the 2.26 Incident to the Atomic Bombs: Haiku During the Asia-Pacific War. *The Asia-Pacific Journal*, 14(21). <https://apjjf.org/2016/21/Sato.html>

- Sumedho, A. (2015). *Las Cuatro Nobles Verdades*. (Vega, H., Catalán, P. Trad.). Amaravati Publications. (Obra original de 1992).
- Suzuki, D.T. (1907). A brief history of early Chinese philosophy. *The monist*, 17(3), pp. 415-450. https://www.jstor.org/stable/27900050#metadata_info_tab_contents
- Suzuki, D.T. (1951). *The Philosophy of Zen*. Hawaii University Press.
- Suzuki, D.T. (2014). El Zen y la cultura japonesa. Paidós Orientalia. (Obra original de 1938).
- Swanson, P.L, Chilson C. (2005). *Nanzan Guide to Japanese Religions: 6*. University of Hawaii Press.
- Takahari, A. (23 de marzo de 2022). Gunkokufūkei, Santōka to sensō. SantokaFurusato Museum. <https://hofu-santoka.jp/2022/03/23/r40323/>
- Taneda, S. (1986). *Santōka zenshū daigokan*. Shunyōdōshoten.
- Taneda, S. (1986). *Santōka zenshū daisankan*. Shunyōdōshoten.
- Taneda, S. (1986). *Santōka zenshū daiyonkan*. Shunyōdōshoten.
- Taneda, S. (1987). *Santōka zenshū daihachikan*. Shunyōdōshoten.
- Taneda, S. (1987). *Santōka zenshū daijukkan*. Shunyōdōshoten.
- Taneda, S. (1987). *Santōka zenshū daikyūkan*. Shunyōdōshoten.
- Taneda, S. (1987). *Santōka zenshū dainanakan*. Shunyōdōshoten.

Taneda, S. (1987). *Santōka zenshū dairokkan*. Shunyōdōshoten.

Taneda, S. (2006). *El monje desnudo, 100 haikus*. (Haya Segovia, V. Trad.). Miraguano ediciones.

Thal, S. (2005). *Rearranging the Landscape of the Gods*. The University of Chicago Press.

Ueda, K. (2005). *Kokugaku no kenkyū, sōsōki no hito to gyōseki*. Aatsuandokurafutsu.

Usui, S. (2007). The concept of pilgrimage in Japan. En Rodríguez del Alisal, M., Ackermann, P., P.Martínez, D. (Ed.), *Pilgrimages and Spiritual Quests in Japan* (pp25-37). Routledge.

W. Heisig, J., P. Kasulis, P., C. Maraldo, J. (2011). *Japanese Philosophy a sourcebook*. University of Hawaii Press.

Weiner, Michael (1989). *The Origins of the Korean Community in Japan: 1910-1923*. Manchester University Press.
https://books.google.es/books/about/The_Origins_of_the_Korean_Community_in_J.html?id=LcpRAQAIAAJ&redir_esc=y

Wilhelm, R. (1993). *I-Ching, el Libro de las Mutaciones*. (Vogelmann, D.J. Trad.). Editorial Sudamericana.

Yamada, Y., Hashimoto, H. (2021). Taneda Santōka Sōmokutō shoshū sakuhin to manisanhokokuji jihitsu shozōhin. Tsurumi Daigaku Bukkyō bunkakenkyū shokiyō, 2021(26), pp. 319-356. <http://doi.org/10.24791/00000899>