

*Bashō y la estética del caminar:
por la recuperación del espacio,
el reconocimiento de los lugares y el
seguimiento de los caminos del universo¹*

THOMÁS HEYD
Universidad de Victoria (Canadá)

INTRODUCCIÓN

Esta carretera —
nadie la transita
fin del otoño.²

A CAUSA DEL TRANSPORTE DE ALTA VELOCIDAD, de las tecnologías de comunicación instantáneas, de la ubicuidad de los teléfonos móviles, del alcance planetario de los programas de televisión transmitidos por satélite, de la inmersión cada vez más acelerada en el ciberespacio, de la globalización del comercio, de la proliferación de idénticos centros comerciales, cadenas de supermercados, multinacionales, etc., el espacio parece achicarse, los lugares pierden su especificidad, y la naturaleza va desapareciendo de nuestra conciencia. En este

1 En *Oi no Kobumi* Bashō urge a los poetas de *haiku*: “seguid los caminos del universo”, con lo que pretende que presten atención a los caminos, o formas de ser, de la naturaleza. La cita proviene de Makoto Ueda, “Bashō and the Art of the Haiku: Impersonality in Poetry,” *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland, Ohio: The Press of Western Reserve University, 1967, p. 148. Las traducciones del inglés al castellano, y los poemas traducidos del japonés sin otro crédito, son mías. Además de *Oku no Hosonichi* y *Oi no Kobumi* (*Relato de una bolsa de viaje desgastada*), Bashō escribió tres diarios de viaje poéticos: *Nozarashi Kikō* (*Relato de un esqueleto expuesto al clima*), *Kashima Kikō* (*Visita al Santuario de Kashima*), y *Sarashina Kikō* (*Visita a Sarashina*).

2 Bashō Matsuo, *Oi nikki* (1695) citado por Haruo Shirane, *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. Stanford: Stanford University Press, 1998, p. 285.

ensayo propongo que el caminar por el paisaje ociosa pero atentamente, y de manera poco asistida mecánicamente, puede someterse a un análisis estético que nos puede ayudar a recuperar la profundidad del espacio, a reconocer la diversidad real de los lugares, y a percibir nuestras vidas humanas en su contexto natural más amplio.

Abordo esta cuestión tomando como guía al poeta japonés Bashō Matsuo (1644-1694). Empiezo el ensayo describiendo su hábito del caminar poético³. Después arguyo que el caminar poético en ciertos aspectos se parece al viajar chamánico. A continuación, esbozo el esquema de un análisis estético del caminar, y concluyo proponiendo la práctica del caminar como una manera de ofrecer resistencia a los efectos anti-localizadores y ana-estéticos plasmados en las tendencias anteriormente mencionadas de nuestras sociedades.

I. SIGUIENDO A BASHŌ POR LAS MONTAÑAS DE DEWA

El caminar es
la flor del *haikai*.
El *haikai* es el espíritu del caminante⁴.
Kyoriku

Tan pronto como me adentro en el bosque por el portal *torii* (entrada a un santuario *shinto* o lugar sagrado natural) la ruta desarbolada de la villa de Tōgei, con sus marañas de hilos eléctricos y líneas telefónicas, sus ríos canalizados, sus máquinas expendedoras de Boss Coffee, Vitamin Water, cerveza y cigarrillos, y los otros indicadores característicos del Japón de 1999, desciendo al Harai-gawa, el Río de Purificación, que descende por un centenario sendero escalonado y bordeado por gigantescos árboles *cryptomeria japonica*. Al otro lado del rojo Shinkyō, el Puente de Dios, uno de estos magníficos árboles gigantes está acordonado por una gruesa sogá a la que se han atado papeles blancos a intervalos regulares, igual que ocurre con la gran roca situada al lado del *torii*.

Las sogas alrededor del árbol y de la roca indican que estos objetos han sido reconocidos como sitios donde habitan poderosos espíritus o *kami*; según las creencias tradicionales de los japoneses este bosque está *animado* de una forma más real de lo que las personas modernas se puedan imaginar. Dejando

3 Existen muchas otras posibilidades de enfocar una estética del caminar o del paseo, como por ejemplo haciendo referencia a Machado, Beaudelaire, Benjamin o Thoreau, que, sin embargo, aquí no puedo tomar en cuenta por limitaciones temáticas y de espacio.

4 Kyoriku, citado por Shirane (1998), p. 252.

a un lado una bella pagoda milenaria marcada por el clima y el tiempo, asciendo por la empinada pendiente de 2.446 resbalosos y movedizos escalones de piedra hasta llegar a la cima de Haguro-san, la Montaña de la Pluma Negra. En este lugar, donde, uno junto al otro, se hallan un templo budista y un santuario shinto, se escuchan los sonidos de una flauta y el golpeo de dos palos a contra ritmo que acompañan una ceremonia budista de carácter altamente ritualizado.

De ahí sigo adelante encaminándome hacia Gassan, la Montaña de la Luna, mucho más alta que Haguro-san, paseando tranquilamente por pastos alpinos, deslizándome por los restos de nieve que el invierno ha dejado, y contrarrestando la fuerza de los fríos vientos de las alturas, asciendo a la cima, cubierta por nubes, donde hay emplazado un santuario shinto. Después de un descanso vuelvo a las tierras bajas pasando por Yudono-san, la mítica Montaña de Aguas Calientes, donde los peregrinos que llegan en autobús esperan bendiciones como consecuencia de haber andado descalzos alrededor de una roca roja bañada por una fuente termal. Bashō, el poeta *haijin* (o sea, el poeta de *haikus*) más venerado de Japón, había caminado por ahí hace trescientos diez años y describió su caminar en un diario poético, parcialmente ficcionalizado, que se llama *Oku no Hosomichi* y significa *Sendero interior*⁵.

Bashō se encontraba en su última caminata de gran envergadura cuando comenzó su marcha de 2,400 Km de longitud y de cinco meses de duración hacia el noroeste de Japón, cuyo punto más elevado sería el de estas famosas montañas de la región de Dewa⁶. A Bashō se le conoce por haberle dado su

5 El texto *Oku no Hosomichi*, que narra el viaje de Bashō al interior de Japón en 1689, fue completado en 1694 y recibió su primera impresión en Kyoto en 1702; versión japonesa se halla en *Matsuo Bashō shu* (ed.) Imoto Nōichi, Hori Nobuo, y Muramatsu Tomotsugu, 341-86, *Nihon koten bungaku zenshu* [Obras completas de la literatura clásica japonesa] 41. Tokyo: Shōgakukan, 1972. Véase Octavio Paz y Eikichi Hayashiya (trad.), *Matsuo Bashō, Sendas de Oku*. Barcelona: Breve Biblioteca de Respuesta Barral Editores, 1970; anterior edición por México: Editorial de la Universidad Nacional de México, 1956, con un prólogo de Paz titulado «La Tradición del Haiku». Traducciones al inglés incluyen Nobuyuki Yuasa (trad.), *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*, Penguin, 1966; Donald Keene (trad.), *The Narrow Road to Oku*. Tokyo: Kodansha, 1996; Cid Corman y Kamaike Susumu (trad.), *Back Roads to Far Towns*. New York: Grossman/Mushinsha, 1968. Véase también la traducción al alemán de G.S. Dombrady (trad.), *Auf Schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1985; una traducción al francés excelente, véase Jaques Bussy (trad.), *La route étroite du Nord profond en L'Ermitage d'Ilusion. Bashō*. Paris, France: La Délirante, 1988. También son de interés Makoto Ueda, *Bashō and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary*. Stanford University Press, 1991; Shirane, "Remapping the Past: *Narrow Road to the Interior*", en *op. cit.*, 212-53; Lesley Downer, *On the Narrow Road to the Deep North: Journey into a Lost Japan*. London: Jonathan Cape, 1989, ofrece un relato de su viaje que sigue la ruta de Bashō.

forma definitiva al arte poético *haiku* (que en realidad debía llamarse *hokku no haikai* ya que *haiku* es una contracción de los dos términos que data del siglo diecinueve)⁷. Mientras recreaba el *haiku* también nos proporcionó un modelo del caminar que, para él, como veremos, estaba íntimamente ligado al arte poético.

Bashō le imprimió un carácter enteramente nuevo al arte de *haikai*. Anteriormente, la poesía *haikai* estaba determinada o bien por el gusto algo precioso de la élite de la corte imperial, o bien estaba gobernada por los temas que servían de entretenimiento a la clase mercantil del Japón del siglo XVII. Bashō se esforzó toda su vida para que este arte pudiese producir una poesía que fuera a la vez profunda y ligera⁸. El objetivo de Bashō era que la poesía llegara a lo esencial de las cosas a través de las ocasiones proporcionadas por lo cotidiano⁹.

Según uno de los comentaristas, al final de su vida ya había decenas de miles de poetas en ese país isleño que querían seguir el *shōfu*¹⁰, o sea, la nueva forma de hacer poesía *haikai*; de modo que las caminatas de Bashō también acabaron teniendo como fin ser viajes para dar talleres de poesía. Sus amigos y conocidos buscaban cualquier oportunidad para organizar reuniones de *haikai* bajo su tutela y Bashō, en su función de maestro del *haikai*, hacía críticas de los poemas de sus seguidores. Aún así Bashō niega que, hablando estrictamente, haya una técnica para crear buenos poemas *haikai*; él mantiene que este tipo de poemas depende de una práctica que se expresa en una repentina inspiración y su articulación inmediata por medio del lenguaje. Pero, ¿cuáles son las circunstancias propicias para esta práctica? La respuesta la podemos

6 Dombrady, "Introduction," p. 12, indica que Bashō suponía que este viaje supondría una aventura con bastantes riesgos pero que consideraba que tenía la obligación de ir al corazón del Japón, a lugares donde muchos poetas importantes habían estado anteriormente; Dombrady (p.24) nos indica que René Sieffert lo llama "un pèlerinage aux hauts lieux de la poésie classique."

7 El término *hokku* designa al primer poema de una cadena de poemas que se llama *haikai* y se crea de forma conjunta por un grupo de poetas como actividad colectiva. El término '*haiku*' fue introducido por Masaoka Shiki (1867-1902); René Sieffert (trad.), *Le haikai selon Bashō*. Paris: Publications Orientalistes de France, 1989, p. xxxix, arguye que no es "seulement un anachronisme" hablar de los *haiku* de Bashō sino que también está en contradicción con la convicción fundamental de Bashō de que la poesía es una actividad dialógica.

8 Respecto a la innovación de Bashō véase Dombrady, nota 259, p. 186, y Sieffert, pp. xxxix-xxxviii. Sobre la historia del *haikai* véase Sieffert, "Introduction," *passim*; véase también Shirane, *op. cit.*, *passim*.

9 Véase *Le livre rouge*, sección 2, en Sieffert, p. 120-21.

10 Véase Sieffert, "Introduction," p. xxxii; Sieffert propone que hoy en día hay millones de japoneses que practican el *haiku* y que consideran a Bashō como su maestro.

obtener a partir de la peripatética vida de Bashō: las circunstancias que se encuentran en el caminar¹¹.

De una parte, el caminar de Bashō se distingue del andar sin rumbo, y de otra, se distingue del tipo de caminata que tiene un fin determinado, tal como puede ser la “conquista” de un monte. El caminar poético del que dio ejemplo Bashō es ocioso (no tiene un fin de valor instrumental), pero a la vez disciplinado, o sea, realizado de forma metódica¹². El método del caminar le servía a Bashō para concentrarse en el camino¹³. Generalmente, viajaba a pie y él mismo llevaba su equipaje, que incluía mudas de ropa e instrumentos para la escritura (así como regalos con los que le habían ido obsequiando), y tomaba rutas largas y arduas, todo lo cual pone en evidencia la gran diferencia entre el caminar como tal y los pequeños paseos que pudiera darse en las cercanías de su choza doméstica en Edo (lo que luego dio en llamarse Tokyo)¹⁴.

Para Bashō, lo novedoso no es lo que le da sentido a su viaje¹⁵. Sus viajes están estructurados más bien por visitas a sitios conocidos por razones históricas, religiosas o estéticas, y se inspira en las obras de poetas que pasaron por esos lugares anteriormente; así, tomando un descanso en las *uta makura* (literalmente: apoyos o almohadas del poeta), puede llegar más al fondo del significado de estos sitios¹⁶. Además, aunque el método del caminar de Bashō (su *angya* o disciplina) no es tan severo como el método practicado en las austeridades chamánicas (*shugyō*) de los *yamabushi*, los ascetas de montaña que él admiraba y cuyas prácticas incluían la inmersión en gélidas cascadas

11 Véase, por ejemplo, *Le Livre Rouge*, sección 5 en Sieffert, p. 122; véase también Sieffert, “Introduction.”

12 Véase Dombrady, “Introduction,” pp. 29-37, respecto a la idea de caminar ociosamente (especialmente p. 31 respecto a las fuentes daoístas en Chuang Tse de esta práctica) y respecto a la manera de caminar disciplinadamente de los *yamabushi* o ascetas de montaña. Véase también Bashō, *Records of a Travel-Worn Satchel (Oi no Kobumi)*, en Yuasa, p. 85, donde Bashō describe con orgullo su caminar “con toda tranquilidad”.

13 El método de Bashō consistía en concentrarse en el camino en dos sentidos: por una parte, en el camino entendido en el sentido daoísta de modo de vida (el camino es el *dao* en chino y el *dō* en japonés; véase Dombrady, p. 24), y, por otra, en la senda por la que camina (lo cual también funciona de modo análogo al modo de vida daoísta).

14 Shirane señala que algunos poetas posteriores “criticaron severamente” a Bashō por su auto-representación en función de “eremita-viajero, como hipócrita y simultáneamente anacrónico” ya que él supuestamente “no tenía necesidad de ser caminante”. Pero véanse mis comentarios sobre el caminar de Bashō en lo que sigue.

15 Respecto al papel de lo novedoso en la poesía de Bashō's véase Sieffert, p. xxxvii; también *Le livre rouge*, sección 6, p. 123 y *passim*.

16 Respecto al “culto de *uta makura*” véase Dombrady, pp. 20-25. Véase también Shirane, *passim*, respecto al “refiguring cultural memory” efectuado por el caminar de Bashō.

de agua de montaña y el andar sobre brasas, Bashō participaba de la seriedad presente en dichas prácticas¹⁷.

Su método del caminar le sirve para ponerse en contacto directo con el mundo natural de una manera que resultaría inusual para la mayoría de las personas. Por ejemplo, en su expedición al norte del país, conoce de cerca la montaña Gassan, ya que casi se muere de frío ascendiéndola; conoce la peligrosidad del río Mogami, ya que se aventura a bajárselo en una pequeña embarcación cuando tiene aguas crecidas; y se toma el tiempo para hacer comentarios sobre las características particulares de los cucos, las cigarras, los pájaros carpinteros, los faisanes y de muchos tipos de plantas que se encuentra en el camino. Acabó plasmando en poemas muchos de estos encuentros con elementos de la naturaleza. Así, escribió:

El silencio —
perforando la roca
el canto de las cigarras¹⁸

En resumen, en la medida en que Bashō ha descrito una práctica relacionada con la experiencia del caminar en y por sí, ha esbozado unos parámetros básicos de lo que se podía llamar “la estética del caminar”. De dicha práctica podemos derivar tres enfoques para desarrollar una estética tal: el atravesar el espacio por medio de la autopropulsión, el re-conocimiento de los lugares, y el llegar a conocer a la naturaleza tal como se le presenta al caminante a su paso por el campo.

II. EL POETA-CAMINANTE COMO CHAMÁN

Los cambios en el
cielo y la tierra
son las semillas de la poesía.
Sanzōshi¹⁹

Cuando se habla de espacio y de lugar es fácil dejarse seducir por un reduccionismo debido a nuestra educación en ciencias naturales. El término

17 Respecto a *angya*, la disciplina ascética en el caminar véanse también los comentarios del personaje Bashō cerca de Ichikawa en *Oku no hosomichi* y las notas 166 y 167, p. 134 en Dombrady.

18 Este poema de *Oku no hosomichi* está inspirado en su visita al tranquilo templo Ryushaku, también llamado Yamadera. Paz y Hayashiya, (p. 87) lo traducen como:

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

19 Cita del *Sanzōshi* por Shirane, p. 254.

“espacio” parece hacer referencia a la expansión vacía, descrita por Isaac Newton, en la cual los objetos hallan “sus lugares”, los cuales, a su vez, son determinables por coordenadas cartesianas. En un ensayo sobre el paisaje, el antropólogo Eric Hirsch nos ha recordado que en nuestras culturas y en otras también, estos términos reflejan nociones mucho más sustanciales de lo que este reduccionismo científicista nos haría suponer. Hirsch arguye que el espacio y el lugar constituyen una pareja conceptual que están relacionados como lo están potencialidad de fondo y actualidad de primer plano, o como el exterior y el interior, y que los dos términos dependen uno del otro para su significado²⁰.

Los lugares se distinguen por ser comparativamente bien conocidos; por su *determinación* para con nosotros; por ser los puntos desde los cuales podemos actuar. El espacio es lo que queda entre los lugares; es lo que permanece relativamente desconocido; representa “donde” nosotros *no* nos hallamos (al menos en ese momento) pero “donde” potencialmente pudiéramos estar²¹. Por ejemplo, para los Yolngu de Australia el espacio de fondo está caracterizado por las huellas que dejaron los Seres Ancestrales en el *Tiempo de los Sueños* o tiempo primordial. Estas huellas les sirven a los Yolngu para identificar lugares particulares en el paisaje. Es muy interesante que para los Yolngu la experiencia de vivir en esos lugares modifica paulatinamente los mapas míticos. De esta forma, su sentido del espacio y de los lugares que conocen constantemente interactúan y se recrean entre sí²².

En otro ejemplo, Hirsch menciona a los Piro del Perú amazónico que distinguen de forma muy marcada los *lugares* donde tienen sus huertas y hogares del peligroso *espacio de fondo*, ocupado por los bosques y el río que perciben como fuentes de enfermedades y de muerte pero de los que, sin embargo, dependen para obtener terreno para nuevas huertas y hogares, y para proveerse de carne y pescado. Lo interesante es que los Piro no están totalmente aislados del espacio de fondo ya que sus chamanes, ingiriendo la droga ayahuasca, sí penetran en ese otro espacio: físicamente y por medio del trance se adentran

20 Véase Eric Hirsch, “Introduction,” *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*, ed. Eric Hirsch y Michael O’Hanlon. Oxford: Clarendon/Oxford University Press, 1995, 1-30, especialmente p. 8.

21 Respecto al espacio y a los lugares, véase también Michel Foucault, “of other spaces,” *diacritics* (primavera 1986), 22-27. Ya en tiempos clásicos Pomponius Mela, *Chorographie*, trad. A. Silberman. Paris: Société d’édition “Les belles lettres,” 1988, había argumentado a favor de la creación de *chorographia*, un tipo de descripción que trataría a los lugares de forma más concreta que simplemente como analogías a ubicaciones que se pueden determinar en mapas.

22 Véase Hirsch, “Introduction”; véase también Howard Morphy, “Landscape and the Reproduction of the Ancestral Past,” en Hirsch y O’Hanlon, 184-209.

en el bosque para traer las medicinas y el conocimiento destinados a curar a los enfermos²³.

La interdependencia de las nociones de espacio y de lugar quizás se nos presente de la forma más obvia en la experiencia del viaje, ya que implica la idea del primer plano próximo del cual se parte y la de una distancia o espacio a atravesar. Así, además de traer o enviar bienes o información a los que se quedan, tomando un papel similar al papel del chamán, el viajero realiza una importante función en la comunidad cultural: proporciona una perspectiva sobre el aquí y el ahora (la efímera cotidianidad) por medio de la narración de la realidad de *otros* lugares lejanos situados en la expansión del espacio. Se podría decir que el lugar aquí y ahora solamente se hace aprehensible como tal cuando recibe un horizonte en el espacio. En este contexto podemos caracterizar a la actividad del poeta-caminante, representada por Bashō, como excepcionalmente apropiada para *la recuperación del espacio y el re-conocimiento de los lugares*.

En algunos sentidos el poeta-caminante es una suerte de chamán, con la salvedad de, al menos, dos diferencias: como tal, el poeta, a diferencia del chamán, no aplica técnicas de éxtasis (*ex-stasis*), sino que *es* poeta en virtud de su habilidad para captar la experiencia con el lenguaje lírico, lo cual no es necesario para el chamán²⁴. El poeta-caminante se asemeja al chamán, sin embargo, en tanto que viaja a lugares distantes, desconcertantes, pasando por espacios relativamente poco conocidos y posiblemente peligrosos, narrando sus experiencias a su regreso a las personas que han permanecido inmersas en la cotidianidad. El poeta-caminante realiza esta función de forma doble: viaja a través del espacio a esos otros lugares físicamente, igual que otros viajeros, y también realiza esa trayectoria metafóricamente, que es lo característico de los poetas.

Tomando a Bashō y su *Sendero al interior* como ejemplo vemos que, en cuanto es caminante, viaja hasta el fin del mundo civilizado –según los japoneses de sus días– por una ruta que presentaba bastantes riesgos reales porque era poco conocida y dificultosa, y de esta manera acentúa la distancia en el espacio que cubre²⁵. Además, mientras visita lugares remotos los hace un poco

23 Véase Hirsch, "Introduction"; véase también Peter Gow, "Land, People and Paper in Western Amazonia" en Hirsch y O'Hanlon, 43-62.

24 Véase Mircea Eliade, *Shamanism: Ancient Techniques of Ecstasy*. Princeton: Princeton University Press, 1974, especialmente p. 4, respecto a la definición del chamanismo; véase p. 510 respecto a su especulación sobre la relación entre ciertas poesías líricas y el chamanismo. Véase también la otra nota, más abajo, sobre la especulación de Eliade respecto al poeta.

25 Bussy, pp. 8-9, enfatiza que la "profundidad" representada por la palabra japonesa *oku* que se halla en el título del libro de Bashō no hace sólo una referencia geográfica a los espacios remotos de Japón. Más bien se refiere al corazón de este país: "cette profondeur désigne un dessous sans fond.... Ce que recherche Bashō, c'est la fraîcheur de l'origine."

más accesibles por el hecho de que, siempre que le resulta posible, los relaciona con nombres de individuos famosos, o con incidentes notables, o con poemas bien conocidos. De esta manera Bashō establece de modo efectivo una relación con lugares distantes en el espacio que de otra forma tal vez no hubieran tenido realidad para sus lectores, ni aún para él.

Sin embargo, en *Sendero al Interior*, Bashō va más allá de la reiteración de información contenida en la literatura o la historia conocidos por sus contemporáneos, que bien podía haber realizado desde el confort de su choza en Edo (Tokyo)²⁶. Más bien afirma la realidad de esos lugares al relatar sus propias experiencias, ampliando, así, nuestra concepción de ellos igual que la experiencia de los Aborígenes Yolngu de Australia transforma sus mapas míticos).

Bashō nos transmite sus experiencias por medio de *haiku* (o sea *hokku no haikai*) y por medio de *haibun*, que son relatos líricos escritos en prosa muy condensada, de modo que podemos afirmar que, *como poeta*, Bashō refleja otro tipo de viaje, un viaje metafórico a las profundidades de las cosas, dándolo a conocer a los que permanecen anclados en lo cotidiano por medio de la palabra lírica²⁷. De esta manera, Bashō proporciona una evidencia de su viaje que la mera referencia y la repetición de poemas bellos y sensibles escritos en otros tiempos no podrían darnos por sí solos. En la medida en que nos proporciona un relato verosímil, es capaz de persuadirnos de que lo que el poeta ha captado es real, y así su poesía se torna una invitación a seguir sus pasos para visitar esas profundidades del ser y esos espacios metafóricos.

¿Qué sabemos de la actitud de Bashō respecto a esos “viajes metafóricos”, o sea, su poesía? En el preámbulo a su relato de un viaje anterior, *Oi no Kobumi* nos cuenta que la característica de todo gran arte es “el espíritu poético, el espíritu que le lleva a uno a seguir los caminos del universo y a hacerse amigo de las estaciones”. El espíritu poético del que habla Bashō es la capacidad de encontrar un contexto más amplio, que confiere sentido a cada situación de modo que, “para el que tiene espíritu, todo lo que ve se vuelve flor, y todo lo que se imagina se vuelve luna”²⁸.

26 Dombrady, en la nota 83, pp. 92, 94, nos cuenta una historia divertida sobre el poeta Noin-hoshi, conocido por su poesía de viajes; aparentemente Noin-hoshi nunca visitó algunos de los lugares, tales como la barrera de Shirakawa, que decía haber visitado. Supuestamente se escondía en alguna casa por algún tiempo largo pero siempre sacando sus manos de la ventana para broncearlas para así dar la impresión de que había estado de viaje.

27 Véase Mircea Eliade, *Myth and Reality*, trad. Willard R. Trask. New York: Harper & Row, 1963, pp.120-21, que arguye que, según Hesiodo, *Teogonía*, 32, 38, el poeta es un tipo de mensajero de las cosas profundas y remotas.

28 Citado por Ueda, pp.147-48.

Según Bashō, el poeta ha de ver la condición humana desde una perspectiva desapegada y, de esta manera, todos los aspectos de la vida pueden ser objeto de apreciación estética. Consideremos, por ejemplo, el poema siguiente, apreciado por Bashō por su *sabi*, o sea su representación del sentimiento de desapego:

Guardianes de las flores de los cerezos,
sus cabezas blancas
chocando entre sí²⁹

En este poema Bashō está comentando la experiencia de la llegada de la vejez, y por lo tanto del final de la vida, desde una perspectiva amplia, que, por su carácter desapegado, intenta ser objetiva. Igual que el inmediato desplome de las flores de los cerezos puede ser aceptable, e incluso puede ser placentero desde un punto de vista estético, tal vez la vejez pueda resultar aceptable, e incluso estéticamente placentera, también.

La poesía profunda y el caminar atento producen, entre otras cosas, el efecto del alejamiento de lo cotidiano. Así, de modo similar a como los relatos acerca de nuestra tierra natal narrados por alguien que ha viajado al extranjero nos puede proporcionar una visión profunda sobre nuestra tierra –puesto que esta persona adquiere un distanciamiento de ese lugar– para Bashō, la poesía proporciona un horizonte más amplio a la cotidianidad que generalmente nos restringe al estrecho margen de nuestras pequeñas suertes o desgracias personales. La pregunta que habría que hacerse es: ¿por qué Bashō duplica el alejamiento de lo cotidiano al aventurarse en viajes reales además de los metafóricos?

Aunque no haya una respuesta cierta a esta pregunta, lo que sí parece claro es que si permanecía en un lugar determinado por mucho tiempo le resultaba difícil mantener el tipo de apercepción tan especial que caracteriza a la creación poética³⁰. Incluso un poeta excepcional como Bashō puede haber temido que acabaría sin inspiración en tales circunstancias. Sin embargo, es posible que Bashō se embarcara en sus andaduras puramente por el interés estético que percibía en dicha actividad como tal.

29 Basado en una traducción de Shirane, p. 78, de uno de los *hokku* de *Komajishi sh*.

30 Véase Sieffert, p. 37.

III. LA ESTÉTICA DEL CAMINAR

¿Desde qué año fue? Los
vientos de las nubes
dispersas me convocaron
con un sinfín de
anhelos de caminar³¹

El caminar puede incluir el pasear a pie, el senderismo, la escalada de roca, y otras actividades relativamente independientes de apoyos mecánicos siempre que se estén realizando por su propio valor y si se les presta atención como tales. Aquí trato de la estética del caminar como actividad que se realiza por su propio valor y a la que se atiende como tal, y que, por lo tanto, se parece a la estética de la actuación en el teatro, del patinaje artístico y del baile realizado como arte, que son *actividades* que se aprecian como tales y *no* (o no exclusivamente) *por sus productos*. Este tipo de estética contrasta con la estética de la pintura, de la escultura y de las composiciones musicales que generalmente se aprecian como productos de ciertas actividades. Además, el caminar es una actividad que es apreciada, sobre todo, por los que la realizan, ya que son ellos, los caminantes, los que tienen más claro los valores que este tipo de actividad representa. Esto significa que la estética del caminar no es una estética de espectadores. Por lo tanto, el caminar se podría comparar, entre otras actividades artísticas, con la actuación en el teatro, el patinaje artístico y el baile tal como lo aprecian los actores, los artistas de patinaje y los artistas de baile, respectivamente.

Como ya indiqué, presento un esquema general de la estética del caminar a partir de la práctica de Bashō como poeta caminante. Bashō no se preocupó de desarrollar una teoría de la estética del caminar pero yo propongo que podemos construir una teoría tal a partir del esquema implícito en su obra. Recordemos, podemos enfocar los siguientes aspectos centrales: atravesar el espacio, llegar a conocer los lugares particulares, y llegar a obtener una comprensión de la naturaleza de las cosas.

IV. ATRAVESAR EL ESPACIO

Caminar es una forma de darse cuenta del espacio que nos rodea que depende, fundamentalmente, de la conciencia del movimiento del cuerpo en

31 Traducción basada en el texto citado por Haruo Shirane, *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. Stanford: Stanford University Press, 1998, p. 230, que viene del principio de *Oku no Hosomichi*.

cuanto que es característico de nuestro sentido de orientación que, lo que está a nuestra derecha se percibe en contraposición a lo que está a nuestra izquierda, que lo que está debajo está en contraposición a lo que está encima, o que lo que está dentro está en contraposición a lo que está fuera, etc³². Por lo tanto, la estética del caminar puede verse reflejada en la estética de la danza artística que también se enfoca hacia el cuerpo que está en movimiento de forma relativamente libre de ayudas mecánicas³³.

De forma similar a la danza artística, si el caminar se realiza con un cierto grado de intensidad, requiere que estemos continuamente tomando decisiones respecto al emplazamiento de los pies (y frecuentemente también de las manos); respecto al equilibrio o desequilibrio del peso del cuerpo; respecto a la aceleración que se le da al cuerpo y respecto a la inercia que tiene la masa corpórea; respecto a la articulación de la posición del cuerpo en relación con el medio ambiente que le rodea a la persona, que en el caso del caminante abarcaría ramas, paredes de roca, áreas resbalosas de barro, frágiles superficies de musgo, escurridizas terrazas cubiertas de vegetación marina que salen al aire durante mareas bajas, rocas volcánicas tan afiladas como navajas de afeitar, tubos de lava escondidos, cantos rodados, arena de la playa, pedreras, ríos, zonas pantanosas, etc.

De modo parecido a lo que le ocurre a la persona que practica la danza, el caminante, después de adquirir algo de experiencia, puede desarrollar su propio modo y estilo de acercarse a los diversos ambientes y relacionarse con ellos. En unos ambientes, el caminante simplemente se dedica a andar sin más, dándose cuenta del movimiento rítmico de su cuerpo y dejando que las ideas aparezcan y desaparezcan de manera espontánea en su mente. O tal vez anda fijando sus sentidos en algún aspecto visual, olfatorio o táctil del paisaje que le rodea. En otros ambientes, el caminante tal vez busque imitar el modo de viajar atento y circunspecto de una cabra montés que, en busca de alimentos, siempre está al tanto de predadores, tomándose su tiempo antes de saltar de roca a roca o de repisa en repisa, explorando con cuidado los límites de algún acantilado o abismo, etc. Y en otros contextos el caminante quizás pueda parecerse más a una persona que hace improvisación de baile (i.e., ejercicios de

32 La dependencia de la experiencia del espacio de la del movimiento del cuerpo es una cuestión que en sí vale la pena estudiar, pero está fuera de los límites impuestos por la temática de este ensayo. Véase M. Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962; y también Hirsch, especialmente, p.17.

33 En cuanto a la estética del baile artístico véase en especial los trabajos de Francis Sparshott, por ejemplo *Off the Ground: First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*. Princeton: Princeton University Press, 1988; también Thomas Heyd, "Dance Today: Art of Body Among Simulacra," *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 34, No. 2 (verano 2000), 15-26.

contacto corporal), utilizando las oportunidades de interacción espacial que le ofrecen las rocas, las ramas, etc. del medio que le rodea cuando se desplaza agarrándose a estos utensilios dinámicos, acercándose o alejándose a ellos con su masa corporal.

Además, cada excursión del caminante, puede considerarse como un tipo de proyecto para el cual la persona tácitamente diseña algo parecido a una coreografía. O sea, para un terreno que nos ofrece una combinación de ascensos empinados, rutas sin cartografiar, y que también tiene trazos con senderos bien definidos, el caminante va a proponerse un programa y estilo de viajar diferente que para un terreno que sólo tiene una de las características descritas. En su diseño (quizás no enteramente consciente) del itinerario, el caminante probablemente también va a tener en cuenta las condiciones climáticas generales y particulares, la condición física de su cuerpo, el nivel que ha adquirido en las habilidades necesarias para caminar, los utensilios (mochila, sombrero, ropas, palo) que vaya a llevar, las características de los que le vayan a acompañar (y sus circunstancias particulares), etc.

La analogía entre la danza artística y el caminar es útil porque acentúa el hecho de que podemos obtener placer estético cuando nos ubicamos mediante el movimiento corpóreo, pero también hay diferencias que señalar. El placer de la danza artística está constituido por la variedad de movimientos de los que el ser humano es capaz, y por el grado según podemos habitar en, e identificarnos con nuestro cuerpo cuando se mueve en el espacio. El caminar, tal como se nos presenta en una caminata de montaña o en un paseo cualquiera, generalmente nos ofrece un repertorio de movimientos más limitado que la danza artística pero nos facilita un valor estético adicional: la concreción del espacio.

Si bien antes de comenzar a caminar quizás sepamos que entre una ciudad y la siguiente hay una distancia determinada (indicada en Kms.) que significa unas ciertas horas de viaje por tren, en automóvil o en avión, es posible que hasta entonces no tengamos una imagen definida correspondiente al espacio por atravesar. El caminar, sin embargo, conlleva esfuerzo dirigido hacia ese paisaje, e implicación con el mismo, que pueden proporcionarnos una serie de imágenes visuales, auditivas, kinestésicas, táctiles e incluso gustativas, de una complejidad específica respecto al área atravesado. Como veremos en lo siguiente, estas imágenes *establecen* lo que son los lugares para cada cual. Es gracias a que llegamos a una concretización del espacio por medio del conocimiento de los lugares que lo componen que podemos dar realidad a abstracciones tales como el espacio representado en un mapa o en una historia. Volviendo a la cuestión estética, el caminar entonces adquiere valor estético en cuanto que, al atravesar el espacio podemos encontrarle interés estético o,

de una parte, a la experiencia de nuestros cuerpos en movimiento o, de otra, a la concretización del espacio³⁴.

V. LLEGAR A CONOCER LOS LUGARES

En la actividad de llegar a conocer los lugares a partir del caminar, ¿qué es lo que puede tener interés estético? Podríamos suponer que lo que tiene interés estético es que ese conocimiento nos da orientación de modo que nos sintamos en control de la situación y capaces de echarnos al espacio circundante desde esos lugares conocidos. Pero este tipo de valoración sería de carácter instrumental y no una valoración de los lugares por sí mismos. Una vez más, vale la pena seguir a Bashō para aclarar la situación.

Llegar a conocer cualquier cosa o ser es un proceso que comienza mucho antes de que se tenga contacto directo con esa cosa o ser, y que puede seguir ocurriendo por mucho tiempo después de que se haya perdido ese contacto directo. La práctica del caminar de Bashō ilustra esto muy bien. Antes de adentrarse en la profundidad o interior de Japón había absorbido la extensa literatura de su sociedad y el conocimiento histórico y geográfico de su país, e incluso los textos clásicos chinos, como ponen en evidencia sus continuas referencias a poetas y paisajes chinos. Ciertamente, el proceso de conocer bien un lugar requiere la atenta exploración de primera mano del sitio pero Bashō llevó el proceso más allá de estas dos fases plasmando sus experiencias y su conocimiento previo en prosa lírica (*haibun*) y poesía *haikai*. De esta manera el proceso de conocimiento de los lugares que modela Bashō llega a ser una forma de encuentro.

Estas consideraciones me llevan a la conclusión de que el valor estético de llegar a conocer los lugares se halla en el hecho de que esos actos de conocimiento exigen un cierto ejercicio de nuestras facultades de apreciación. Ya que hay diversos grados de perfección en el uso de esas facultades, el llegar al conocimiento de esos lugares puede generar diversos grados de valor estético para con una persona. Hablando más específicamente, en cuanto que ese proceso del conocer requiere una fundamentación en la cultura de nuestra sociedad (y tal vez en la cultura de otras sociedades también), lo que incluye su historia, su literatura, sus costumbres, ilusiones u objetivos vitales, etc., el conocimiento del lugar nos implica como seres

34 Aunque Bashō tiene poco que contribuir a la estética del caminar en cuanto al movimiento corpóreo sí parece haber tenido una extraordinaria apreciación de la concretización del espacio por medio del caminar, aun si el caminar implicaba molestias considerables. Véase, por ejemplo, *Satchel* en Yuasa, especialmente p. 85.

culturales³⁵. Ese proceso también puede involucrar nuestra capacidad atlética, en cuanto que requiere que realicemos más o menos esfuerzo y habilidad físico-mental para llegar a conocer un lugar directamente (cosa que depende de la accesibilidad del lugar y del ángulo por el cual uno se acerque a ese lugar). Además, este proceso puede implicarnos como seres creativos y productivos, en cuanto requiere que apliquemos nuestras habilidades a la producción de imágenes (plasmadas en poemas, historias, canciones o dibujos) que representen lo que ese lugar significa para nosotros. Cada una de estas implicaciones pueden ocurrir a varios niveles de excelencia, y, ya que éstos reflejan una variedad de capacidades, estas implicaciones y sus productos (poemas, historias, canciones, dibujos) pueden ser apreciados por sí mismos y pueden contribuir al valor estético del caminar.

VI. SIGUIENDO LOS CAMINOS DEL UNIVERSO

Es bien conocido el interés estético que suscita la naturaleza. Pero podemos preguntarnos: ¿qué, concretamente, es lo que suscita interés estético en el proceso de llegar a conocer la naturaleza por medio del caminar? Es evidente que Bashō no mostró interés en las ciencias naturales mientras estaba en sus viajes o mientras componía sus poemas. El conocimiento de la naturaleza del que dio ejemplo no tiene que ver con la acumulación de conocimientos científicos, aunque ese tipo de conocimiento sí puede estar implicado en este proceso.

Podemos reparar en que Bashō aconsejó a sus estudiantes de poesía concentrar la atención en los procesos naturales. Dijo: "Ve al pino si quieres aprender algo sobre el pino, o al bambú si quieres aprender algo sobre el bambú". Pero aquí, la implicación del sujeto es personal aún si requiere que ponga su atención en algo distinto de sí mismo. Dohō, uno de los discípulos de Bashō, comenta que en el texto citado "'aprender' significa adentrarse en el objeto, percibir su delicada vida, sentirlo sentir, y entonces se formará un poema por sí mismo"³⁶. Por lo tanto, probablemente el proceso de llegar a conocer la naturaleza que Bashō tuviera en mente consistía en un proceso de captar la naturaleza en lo que es de por sí, pero desde una perspectiva personal.

35 Véase también Yi-Fu Tuan, *topophilia: a Study of Perception, Attitudes and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, pp. 93-95, respecto al papel de los diversos conocimientos, incluyendo el histórico, en la apreciación estética de aspectos ambientales, tales como "scenery", relacionados con el lugar o con la naturaleza. Además véanse los ensayos sobre estética ambiental de Allen Carlson en su *Aesthetics and the Environment*. London y New York: Routledge, 2000.

36 Citado por Ueda, pp. 157-58. Véase también *Le livre rouge*, sección 3, en Sieffert, p. 121.

El énfasis en el conocimiento desde lo personal no tiene que ver con un escepticismo respecto a la fiabilidad de otras personas en tanto que testigos; más bien, tiene que ver con que, en el conocimiento personal de la naturaleza ejemplificado por Bashō, se aprende a conocer la manera en que uno mismo y el resto de la naturaleza se inter-relacionan. Otra forma de describir esto es diciendo que esta manera de conocer la naturaleza es conocerla dinámicamente. El ser de la naturaleza se muestra en el encuentro o en la experimentación, pero el experimento en el laboratorio, con sus probetas y sus rayos X sólo lleva a un conocimiento abstracto. Para adquirir un conocimiento concreto de la naturaleza uno tiene que encontrarse con ella en persona, tal como uno es, sin más ayudas artificiales. El ideal que se busca respecto a la naturaleza, cuando se trata de un paisaje, es la representación del “paisaje en la emoción humana, y la emoción humana en el paisaje”³⁷. Para ilustrar este tipo de conocimiento consideremos la manera en que Bashō llega a conocer la naturaleza en Gassan, el cerro de la Luna.

Antes de que Bashō llegara a Gassan, considerado como uno de los montes sagrados de la región de Dewa (situada en el norte de Japón), el nombre “Gassan” probablemente no tuviera referencia concreta para él. Pero en su viaje a las profundidades más interiores de su país, Bashō llegó a ascender Gassan, y el ambiente de montaña dejó huella en su cuerpo y en su mente igual que él dejó huella en la montaña, no importa cuán insignificantes esas huellas respectivas pudieran resultar a la larga. Bashō narra su experiencia de la manera siguiente:

Caminé a través de nieblas y nubes, respirando el escaso aire de las grandes alturas y posando mis pies en hielo y nieve resbalosas, hasta que finalmente parecía que, a través de un portal de nubes, pasando por los senderos del mismo sol y de la misma luna, llegué a la cumbre, completamente sin aliento y casi muerto de frío³⁸.

Bashō y Gassan habían experimentado un *agon*, un enfrentamiento o prueba, en el que ambos revelaron un poco de sus seres respectivos: Bashō mostró su capacidad de aguantar y su atención a las dificultades del terreno, mientras que Gassan mostró su duro ambiente de montaña alpina de 1,900 metros sobre el nivel del mar, que aun así puede ser estéticamente cautivador como podemos apreciar por la descripción poética de Bashō.

³⁷ Este es un ideal chino enunciado por Sodō, uno de los contemporáneos de Bashō. Véase Shirane, p. 243.

³⁸ *Narrow Road*, trad. Yuasa, p. 125.

Resumiendo: para un caminante como Bashō, llegar a un punto determinado en su trayectoria no es meramente alcanzar un lugar desde el cual uno se pueda ocupar de sus asuntos; más bien, es llegar a conocer un terreno en conjunción con los varios fenómenos naturales que ahí se desarrollan y que se presentan al caminante según la condición particular en que se encuentra él o ella como receptor. O sea, consiste en conocer un lugar según las resistencias que ofrece ese medio ambiente natural tal como se le presentan a cada ser humano que eventualmente va a sufrir cansancio físico debido al caminar a pie; que se presenta con unas ciertas imágenes que el caminante puede captar porque posee unos sentidos específicos, porque tiene unas velocidades específicas e individualmente modificadas (debido al entrenamiento o la falta del mismo), y porque tiene una aculturamiento determinado, etc. Llegar a conocer un lugar como caminante no siempre es placentero. Cuando en su viaje al interior Bashō quiso visitar el famoso sitio llamado Kasashima llovía tan torrencialmente que simplemente lo pasó de largo y escribió:

¿Kasashima? —
 en el quinto mes
 camino de fango

El conocimiento de la naturaleza en el caminar es un proceso que implica atención a la naturaleza de uno mismo tanto como a la naturaleza del ambiente en la forma particular en que ambos se exhiben, y ese atender puede realizarse con más o menos destreza³⁹. En cuanto que la estética está relacionada con la apreciación de la experiencia como tal, la atención a este tipo de conocimiento presente en el caminar también goza de valor estético.

39 El caminar también puede ser poco placentero porque pone en evidencia las debilidades personales de manera contundente. Bashō tenía un malestar estomacal crónico del que sufría de forma extrema cuando estaba en ruta. Para él, la aceptación de esos síntomas de su naturaleza efímera era, sin embargo, parte de la disciplina del caminar. Véanse, por ejemplo, sus comentarios sobre "la mala noche en Iizuka" en su *Oku no hosomichi*.

VII. CONCLUSIÓN:
VENTAJAS DEL CAMINAR SOBRE OTRAS FORMAS DEL VIAJE

Caminando y caminando
aunque caiga muerto—
campos de trébol.
Sora⁴⁰

Mi propuesta ha sido que el caminar es una actividad estéticamente apreciable al menos en tres sentidos: en relación con el movimiento corporal en el espacio, con el llegar a conocer los lugares, y con el conocimiento de la naturaleza. Como tal, el caminar también puede describirse respecto de tres tipos de objetos a los que permite acceso estético: el espacio, los lugares y la naturaleza. Lo que llama la atención es la diferente apreciación que el caminar nos permite en contraste con otras formas de viajar más mediadas.

El transporte en tren, en automóvil y en avión también ponen al cuerpo en movimiento, y por lo tanto hacen posible la experiencia del espacio. El caminar, sin embargo, representa menos mediación entre la persona y el ambiente, y es una forma de viajar más lenta. Las imágenes visuales y las sensaciones auditivas, olfativas, kinestésicas, táctiles o gustativas, captadas durante el caminar, cambian de dos formas específicas: por una parte, para el caminante los cambios en las imágenes percibidas dependen de los cambios en el ambiente de los que el caminante no está protegido, ni está físicamente aislado como lo están viajeros en vehículos motorizados; por otra parte, las imágenes acumuladas en un viaje a pie dependen en gran medida del grado de esfuerzo que el caminante haya ejercido mediante su actividad muscular y por su voluntad.

Aun si en cierto momento el mal de las alturas, una tormenta, o un obstáculo mayor, tal como un río con aguas subidas, le obligan a avanzar más lentamente o incluso a parar en su curso, sin embargo, estos obstáculos pueden tener valor para el caminante ya que constituyen una confirmación de su cambio de sitio y de la resistencia que le ofrece el espacio. En cuanto que el caminar se realiza con menos ayudas artificiales y más lentamente, esta actividad facilita una experiencia más densa, y por tanto, más enriquecedora, ya que proporciona una inigualable oportunidad para apreciar el espacio en su concreción.

El caminar también permite una mejor apreciación estética de los lugares que otras maneras de viajar. Ya que es una forma de viajar más lenta, permite

40 Este poema, atribuido al acompañante de Bashō, Sora, proviene de *Oku no hosomichi* y nos relata el momento en que, después de su visita a las aguas termales de Yamanka, Sora abandona a Bashō a causa de sus propios malestares estomacales.

una implicación más completa con el paisaje y el ambiente en todas las dimensiones indicadas: cultural, atlética, creativa / productiva. Además, para el caminante, el acontecimiento de llegar a conocer un lugar es algo efímero, ya que, en comparación con el lugareño, sólo tiene poco tiempo para situarse. El resultado es que los conocimientos sobre el lugar que se adquieren durante este tiempo llegan a tener más valor y la experiencia más prominencia. (Como es bien sabido, después de permanecer en un lugar por un cierto tiempo se hace más difícil percatarse y apreciar muchas de sus características; estas características acaban sumergidas en nuestras rutinas perceptuales⁴¹).

En cuanto a la apreciación de la naturaleza de las cosas, es evidente que las cosas también muestran su naturaleza cuando no estamos caminando, incluso si estamos viajando en un tren bala de alta velocidad emplazado en pilones muy por arriba de los campos de arroz, que pasa por numerosos túneles escarbados en las entrañas de las montañas. Pero, ¿qué llegamos a conocer de la naturaleza de las planicies y de las montañas cuando viajamos de este modo? Sólo que la topografía del país se puede ignorar y que sus partes rocosas pueden ser dinamitadas y perforadas gracias a nuestras técnicas y a los poderes que hemos avasallado. ¿Qué sabemos de la montaña Fuji viéndola desde las ventanas del tren bala? Poco más que lo que una serie de postales o un vídeo de promoción turística nos pueda facilitar: Fuji parece tener sólo dos dimensiones, como si se observara algo en una pantalla de televisión. Sus empinadas laderas, que parecen tocar el cielo; la coloración y la composición variada de sus diversas clases de rocas volcánicas; o las diminutas fresas salvajes y las setas que proyectan su colorido en un bosque de frescas fragancias; todo esto no se puede apreciar mientras se está ubicado en dicho tren, pero sí paseándose a pie por sus laderas.

Hoy en día la cumbre de Haguro-san está al alcance de los viajeros que se trasladan en automóvil o autobús. Podemos comparar esas formas de conocer la naturaleza con la experiencia de Bashō quien, cuando llega a la cumbre, contribuye con este *hokku no haikai* a una sesión de poesía improvisada por sus anfitriones:

Gracias —
fragancia de nieve
Valle del Sur.

41 Véase por ejemplo Italo Calvino, "Cities & Eyes 4," *Invisible Cities*. London: Picador/Pan Books, 1974/79; trad. William Weaver de *Le città invisibili*, 72-73. Véase también Italo Calvino, *Le città invisibili*. Milán: Oscar Mondadori, 1996.

Mientras que el acercarnos a la montaña en autobús o en coche nos proporciona un ambiente con aire acondicionado y cómodas butacas que pueden inducir a la somnolencia en esta carretera llena de curvas y asfaltada que nos lleva hasta la cumbre, a Bashō la subida a pie le proporciona la experiencia de un ambiente que cambia constantemente; que le hace demandas físicas por la altura que hay que superar, y culturales, por la tradición que hay que recordar cada vez que aparece un templo o unas esculturas a lo largo de la gran escalera que le lleva a la cima de esta montaña sagrada; y que le relaciona con el aroma y la agitación de la fresca brisa de montaña que baja de las alturas nevadas de Gassan. La experiencia de la naturaleza que percibe en esa brisa también le lleva a tener conciencia de su propia condición de cansancio, de estar empapado de sudor y abrumado de calor, después de haber subido el húmedo valle del Río Mogami en que acaba de temer por su vida a causa de su alto caudal. Todo esto le proporciona material para la conversación poética con sus anfitriones, que tal vez hubieran olvidado el frescor agradable de las montañas si Bashō no les hubiera hecho ese haiku.

Mi propuesta es, pues, que el caminar permite una apreciación de la naturaleza especialmente adecuada ya que, debido a la relación relativamente inmediata que facilita y debido a la relativa lentitud con la que se avanza, se llega a una interacción muy intensa y directa entre la naturaleza y uno mismo. La implicación de uno mismo con la naturaleza del lugar se acrecienta, además, a causa de la transitoriedad de la presencia del caminante. Como ya vimos, la presencia efímera vuelve la experiencia del sujeto un tanto más extraordinaria, dándole un valor especial, y así promueve una implicación o atención más intensa.

Resumiendo: A pesar de que las tendencias del mundo actual están obstruyendo la apreciación estética del espacio, de los lugares, y de la naturaleza, el caminar, y otras actividades como la jardinería, puedan tal vez fundar nuevamente nuestro arraigo en la tierra. En el proceso del caminar puede percibirse la expansión del espacio, la especificidad de los lugares, y nuestro diálogo constante con el resto de la naturaleza⁴². Bashō nos recuerda que por medio del caminar participamos en el curso del universo:

Los meses y los días son viajeros de la eternidad.
El año que se va y el que viene también son viajeros⁴³.

42 La versión inglesa de este ensayo fue escrita mientras fui becario de la Japan Foundation durante el verano de 1999. Le doy gracias muy cordiales al Profesor Fumiaki Taniguchi de Konan University por su muy generosa hospitalidad y por las estimulantes discusiones sobre temas medio-ambientales que mantuvimos. También le doy las gracias a Shelly Ridder, y al Profesor Masaru Ogawa de Naruto University, por sus respectivos comentarios y críticas de un borrador anterior. Asimismo le doy las gracias a Elke Haerberlein y a Mustafa Celepoglu, quienes me auspiciaron mientras preparé esta traducción al castellano. Finalmente, estoy endeudado con Rosa Fernández Gómez por su generosidad en la corrección de la traducción al castellano.

43 Traducción de Paz y Hayashiya, *Sendas de Oku*, cit., p. 55.