

Fuente: P. Aullón (ed. 2004) *Barroco*. Verbum, 139-170

Más allá de la arquitectura

— El barroco visto desde la historia intelectual japonesa —

por Alfonso J. Falero
Universidad de Salamanca

El barroco es una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas tan recíprocamente lejanas como el Alejandrino lo está de la Contra-Reforma o ésta del período “Fin-de-Siglo”; es decir, del fin del xix, y que se ha manifestado en las regiones más diversas, *tanto en Oriente como en Occidente*. [E. D’Ors]

Gracián, prosista barroco por excelencia, afirmó que los japoneses son los españoles de Oriente. ¿Qué vería en la tipología nipona que provocara tal afirmación? No lo sabemos, pero sí que sus fuentes eran las misionales, y que alguien difundiría la visión de que en el espíritu nipón hay algo de hispano, i. e. hidalgo, noble y a la vez mundano. El siglo de Gracián ya estaba abierto a otras culturas y la mente de los intelectuales comenzaba a hacerse preguntas ‘universales’. Tres siglos después, la *universalidad* de la cuestión sobre el barroco es señal de identidad de la obra de E. d’Ors. Siguiendo su estela, en este ensayo nos planteamos si habrá un barroco japonés y en su caso qué lo configura.

Si consultamos la traducción del término *barroco* en un diccionario japonés-español, nos encontramos con dos acepciones del término: la principal (1) es *baroque-yoshiki*, que añade como información el término *-yoshiki* (estilo) a modo de sufijo, y la derivada (2) es

soshoku kata no, que equivale a nuestro sentido de *barroco* en cuanto ‘excesivamente ornamentado’.¹ Lo interesante de esto es que para la acepción (1) no existe un término equivalente en la grafía sino-japonesa, mientras que sí lo hay para la acepción (2). Para un japonés el único acceso semántico, si no conoce el término directamente de las lenguas europeas, es el término *soshoku* (3) que significa “decoración, ornamentación; decorado”.² De modo que cuando el estudioso japonés examina la historia cultural europea, utiliza el término *barroco* (que imaginará en el sentido de *soshoku*), y cuando busque un equivalente en su propia cultura la clave léxica la tendrá en la idea definida en (3). No hay para nosotros, en principio, otra clave de acceso al examen de la idea de *barroco* en la historia intelectual japonesa.

El barroco, si de algo es signo, lo es de modernidad.³ Debido a esto, la discusión que se desarrolla en este ensayo gira en torno al problema de la modernidad y sus formas expresivas, a la reacción anti-moderna y los cambios en el gusto, y por supuesto a la posmodernidad y los discursos del psicoanálisis de la cultura y la semiótica de los signos culturales. El índice que ofrecemos no provee en absoluto de una solución lineal a un problema tan esquivo como el que enfrentamos, sino que más bien pretende constituir no más que un pequeño grupo de estampas de carácter impresionista, con las que almacenar una breve memoria a partir de la cual en un futuro se pueda hilvanar una ‘historia’.

¹ Tomado de Miyagi/Yamada (dir. 1990) *Diccionario del español moderno* [Hakusuisha], y por tanto dirigido a usuarios japoneses.

² Tomado de Arimoto et al. (2000) *Diccionario japonés-español* [Hakusuisha 2001], que nos revela inversamente la comprensión japonesa del término.

³ Así, p. ej., en el campo literario, tal como indica P. Aullón de Haro (1985, 2002) [*El jaiku en España*. Hiperión, 23-24].

Indice

- 1 Introducción: significado del ‘siglo ibérico’ japonés (1543-1639)
- 2 Neobarroco y nacionalismo
- 3 Barroquismo y gusto japonés
- 4 *Lo* barroco japonés
- 5 Arquitectura y *cogito*
- 6 El bosque barroco

1. Introducción: significado del ‘siglo ibérico’ japonés (1543-1639)

Lo que H. Trevor Roper denominó “El siglo del barroco” en Europa (1559-1660)⁴ en gran medida coincide con un siglo particular en la historia japonesa que ha recibido diversos nombres,⁵ pero que tiene como peculiaridad constituir el primer encuentro histórico de los japoneses con las potencias europeas. Protagonistas indudables de la primera parte de este encuentro lo fueron los jesuitas, avanzadilla del pensamiento de la Contrarreforma en el mundo entero. Los jesuitas que llegan entonces a Japón proceden de la Europa católica y aportan a su labor misional un indudable espíritu hispano y vasco.⁶ Los jesuitas en Japón formaban parte del gran movimiento de expansionismo (la primera globalización) ibérico del s. xvi, que tiene un doble carácter: universalismo y eurocentrismo. Gracias a la primera faceta de este complejo movimiento se explica que en Japón personajes como **Francisco de Xavier** (1506-1552), **L. Frois** (1532-1597) o **A. Valignano** (1539-1606) iniciaran un frustrado conato de constitución de la disciplina de

⁴ Roper, Hugh Tr. (1961) “Introducción. El siglo del barroco” en id. (ed.) *La época de la expansión* (Historia de las civilizaciones vol. 8). Alianza/Labor

⁵ Vid. p. ej. el volumen dedicado al mismo por A. Cabezas (1994), *El siglo ibérico de Japón. La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*. Universidad de Valladolid

⁶ Así lo entiende la nueva historiografía de la que se hace eco el célebre novelista Shimada Masahiko en su reciente novela *Francisco X* [Francisco Xavier. 2002 Kodansha].

Culturas Comparadas, y valoraran a los japoneses como civilización.⁷ Al segundo factor se debe la campaña de inculturación que necesariamente acompañó al debate religioso, las descripciones primitivistas de los japoneses por parte de otros misioneros, y la pretensión de control de las relaciones comerciales. La expansión cultural de las misiones vivió medio siglo de gloria prácticamente ininterrumpida. Y esto no sólo en Japón. “Los misioneros católicos lograban conversiones entre los pieles rojas de Canadá, los belicosos daimios de Japón, e incluso —así lo creían— los mandarines chinos pertenecientes a la religión de Confucio.”⁸ Pero, al menos en lo que respecta a Japón, en la última década del s. xvi las tornas cambian, y mientras la Contrarreforma arrasaba en Europa en la primera mitad del s. xvii, las misiones ibéricas son arrasadas y extirpadas (pretendidamente) del suelo japonés.

El legado de esta experiencia en la historia cultural es un tema actualmente sometido a discusión, pero podemos resumir en tres los puntos de contacto esenciales con la cultura europea barroca de la época:

Por un lado, está la cultura material. Los caudillos de finales del s. xv admiran los adornos y objetos importados de Europa. Lo europeo llega a convertirse en una moda a gusto de daimios y aristocracia feudal en general.⁹

En el campo del arte este gusto por lo europeo está asociado a un barroquismo que analizaremos en este ensayo, y que refleja un carácter común con la época de pacifismo y

⁷ De Fr. de Xavier vid. la edición de su correspondencia en la edición de la BAC, en relación a Japón: p. 265-412, especialmente su descripción etnológico-cultural concentrada en las pp. 383-412 [*Cartas y escritos (1535-1552)* 1996]. De los textos de Frois y Valignano no tenemos edición castellana (la Universidad de Salamanca está a punto de editar la traducción castellana del *Tratado Em q se contem Mto susinta e abreuadamente algunas contradisoes & diferenças de custumes Antre a gente de Europa e esta prouincia de Japao*. 1585), pero es útil la antología de M. Cooper (ed. 1965) *They Came to Japan. An Anthology of European Reports on Japan, 1543-1640*. The Univ. of Michigan 1995.

⁸ Trevor-Roper, 30.

⁹ Sobre los objetos de cultura material aportados por los misioneros, vid. Cabezas, 73-84.

barroquismo europeo de fin de siglo y comienzos del xvii. Los artistas japoneses trabajan para los grandes señores, y producen obras ampulosas como en Europa Rubens o Bernini. Por otro lado, el legado japonés dejará a la posteridad un estilo híbrido nipo-europeo denominado *nanban*, que requiere de un análisis desde la perspectiva de la presencia de elementos barrocos en su eclecticismo. En el capítulo del posible origen oriental del barroco sostenido por C. Ott, es interesante el estudio sobre las posibles conexiones del original barroco sevillano con las misiones jesuíticas en Japón, tema puesto recientemente de relieve por el equipo de historiadores de la arquitectura formado por José M^a Cabeza y José Manuel Almodóvar en la Universidad de Sevilla.¹⁰ Finalmente, en el terreno intelectual los jesuitas aportan los últimos conocimientos *científicos* europeos en astronomía (copernicana), óptica, mecánica, fruto de su propio legado erasmista, que acompañan a las doctrinas *teológicas* contrarreformistas del Concilio de Trento (finalizado en 1563). Este legado quedará prácticamente enterrado en la historia de las disputas teológico-doctrinales con los representantes del clero japonés.¹¹

En conclusión, el ‘siglo ibérico’ japonés es una historia que se encierra en sí misma y cuyo

¹⁰ Vid. el original estudio de J. M. Almodóvar [2003] *Desarrollo de métodos de simulación arquitectónica: aplicación al análisis ambiental del Patrimonio* [autoedición]. Disertando sobre el impacto de la cultura japonesa en la cultura misional hispana, J. M^a Cabeza llega a la siguiente conclusión en un artículo pionero: “Esa aculturación se traslada de una forma natural a la arquitectura dando lugar a la emergencia de lo que podríamos llamar *la razón barroca*, razón que mantiene entre otros atributos el entendimiento del *mundo como sistema global de sensibilidades culturales*, y permite, por ejemplo, que historiadores brasileños como Carlos Ott puedan situar el origen del barroco en la arquitectura Khmer de los lugares de Angkor Wat.” [J. M^a. Cabeza. 2002. “Noticia del barroco: el caso de la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses” en Cabeza/Almodóvar *Fundamentos de composición arquitectónica y arquitectura y medio ambiente*. Ed. informática, 33].

¹¹ El ensayo de Alison, George (1973) *The Image of Christianity in Early Modern Japan* [Harvard U. P. 1991], está específicamente dedicado a este problema, y contiene traducciones de algunos textos centrales de la denominada ‘literatura anticristiana’ de principios del xvii. Extractos de un buen número de debates referidos en la correspondencia misional se encuentran en Cooper, 373-384. No es de pasar por alto el hecho de que d’Ors considera en *Lo barroco* que los jesuitas en el ambiente de la Contrarreforma representan también un espíritu barroco. Vid. el epígrafe “La esencia del barroco. Panteísmo, dinamismo” [1944, 78-84].

significado en la propia historia de Japón aún está por desentrañar.¹²

2. Neobarroco y nacionalismo

El barroco en su versión tardía de finales del s. xix y principios del xx aparece en la arquitectura japonesa como uno de los modelos que pueden representar mejor la numinosidad fáustica de la Casa Imperial.¹³ Como explica E. García Montiel,

El Palacio Independiente de Akasaka [1899-1909] es visto como la reafirmación, en términos arquitectónicos, de la pretensión imperial japonesa y, a la vez, como el final de una occidentalización ‘sin compromiso’ (Stewart, [David B.]). Esta apreciación se debe a la conjunción entre la fastuosidad de la obra, sus objetivos — concebido para residencia del príncipe Yoshihito — y la fecha de su realización, la que coincide con los años en que Japón consolida su poder imperial. Sin embargo [...] la expresión de lo nacional — que en este caso involucra no una tradición específica que puede funcionar como símbolo, sino un suceso político contemporáneo que abarca toda una nación que procura su reafirmación como tal ante Occidente —, se manifiesta a través de un modo netamente occidental. [García M., 127-128]

El barroco aparece aquí como un modelo tomado de occidente en el proceso de auto-afirmación nacional de finales del gobierno de Meiji. I. e. levantar un palacio imperial de estilo barroco para el príncipe Yoshihito pretende ser un símbolo y una práctica de occidentalización, que en el ámbito político de Meiji significa homologación a

¹² Tras el ‘siglo ibérico’ y hasta la modernidad se da en Japón una historia de contactos subrepticios con Europa a través de la plaza comercial nipo-holandesa de Hirado. Gracias, en parte, a la labor de los traductores oficiales se da una mini-ilustración japonesa, si bien en un ámbito muy reducido. P. ej., Shizuki Tadao (1760-1806) compila una especie de Enciclopedia del saber europeo (*Rekisho shinsho*), a base de traducciones de textos holandeses, a su vez traducción en parte del francés, donde reúne temas tan variados como astronomía, geografía o la arquitectura. Lo cual pone en manos de ciertos eruditos la ocasión de encontrarse con los estilos artísticos en boga en la Europa del s. xviii. Vid. Girard/Horiuchi/Macé (eds. 2002) *Repenser l'ordre, repenser l'héritage. Paysage intellectuel du Japon (xvii-xix siècles)* [Droz], 380-381.

¹³ Vid. descripción en García Montiel, Emilio (1998) *Muerte y resurrección de Tokio. Arquitectura y urbanismo, 1868-1930* [El Colegio de México], 130-131.

los poderes occidentales, y la pretensión de igualdad para la casa imperial japonesa respecto al empuje simbólico y militar de las monarquías europeas. La universalidad de este estilo viene a ser refrendada por el hecho de que los arquitectos viajan no sólo a Europa, sino también a USA para aprender las técnicas y los estilos. Por tanto el neobarroco japonés de principios del siglo xx no es una concesión o simple imitación de la arquitectura europea, sino una afirmación de carácter universalista por parte del centro del poder de Meiji.¹⁴

La razón de la elección del barroco está en dos factores: la consistencia de la ingeniería que soporta su estructura, y la ampulosidad y magnificencia de su estilo.¹⁵ La segunda característica entronca con el decorativismo característico del mismo concepto de barroco, pero la primera añade algo más. Una aspiración a solidez, una cierta 'voluntad de arquitectura'. Si unimos estas claves a lo mencionado anteriormente, tenemos *universalidad, solidez y magnificencia* como conceptos para ayudarnos a entender el significado de lo barroco arquitectónico en la historia moderna de Japón. Finalmente hemos de resaltar que es precisamente la arquitectura y no otra expresión artística, la que tiene para nosotros el privilegio semiótico de representar lo barroco en el Japón moderno.

Sin embargo, se da otra lectura del mismo fenómeno. El debate que se abre a principios de siglo sobre la recuperación del patrimonio cultural y artístico de Japón, promovido y sostenido por la entrada en una nueva fase del proyecto modernizador japonés, plantea que el *estilo* occidental no representa ninguna forma de universalidad, sino que por el

¹⁴ El neobarroco no es el único modelo arquitectónico europeo empleado en este periodo. Una civilización a la que se percibe de manera unívoca, Occidente, sin embargo se la imita en una pluralidad de modelos concretos: neogótico, bizantino, veneciano, neoclásico, neorrenacentista. Cfr. García Montiel, 118-126.

¹⁵ García Montiel, 129-130.

contrario no refleja más que la particularidad europea. I. e. Europa (léase Occidente) deja de percibirse como *civilización* (universal) y comienza a percibirse como *cultura* (particular) por un sector de la población culta. Ambas percepciones entran en conflicto y abren el debate sobre el patrimonio nacional (la tradición). Nótese que este conflicto no tendrá solución hasta el momento contemporáneo, y que tal diferencia de percepción está en la base de muchos debates actuales sobre lo japonés. Por otra parte es habitual en la crítica identificar a los partidarios de la restauración cultural (y no sólo política) bajo la etiqueta de ‘nacionalismo cultural’. Esto no representa un giro especial en determinado momento hacia el nacionalismo, pues el gobierno de Meiji es nacionalista desde su misma constitución. Lo que se produce es un cambio interno en el juego de fuerzas del nacionalismo Meiji, que desde un comienzo había contado con un importante sector xenofóbico, ahora transformado en un grupo de apologetas de la cultura.

En efecto, a principios de siglo, y bajo la inspiración del japonismo de expertos occidentales en arte extremo-oriental como **Ernest Fenollosa** (1853-1908), aparece un cierto número de restauradores de la propia tradición y reivindicadores de la diferencia.¹⁶ Estos contribuirán en gran medida al fenómeno cultural que hoy conocemos como orientalismo, dado que su trabajo se dirige paradójicamente al público occidental, y publican en inglés en lugar de japonés. Sólo que tal restauración parte de una situación de ruptura definitiva de la tradición, y en consecuencia restaurar no consiste en otra cosa que en reinventar la tradición. Especialmente en el caso de la historia japonesa, donde en gran parte la transmisión de las técnicas y los estilos no se realiza en escuelas que difunden sus principios artísticos y los secretos de sus aplicaciones, sino en una

¹⁶ Frente a Fenollosa, a d’Ors le interesará más la relación de lo particular extremo-oriental con lo universal (en su caso el barroco). Por ello le interesan las influencias mutuas. P. ej.: “En términos generales, nosotros creemos ver en el mismo [el ‘Barroco nórdico’] la confluencia de una inspiración oceánica y extremo-orientalizante” [*Lo barroco*, 95].

infinidad de pequeños gremios celosos de sus ‘patentes’, y que por tanto las transmiten esotéricamente de maestro a discípulo. Los restauradores del arte oriental (japonés) de este periodo se encuentran con un extenso patrimonio, pero cuyas claves de comprensión ya les son ajenas.¹⁷

Entre los nuevos apologetas del orientalismo destacamos la figura del amigo y colaborador estrecho de Fenollosa, **Okakura Tenshin** (Kakuzo. 1862-1913).¹⁸ Su reacción contra el occidentalismo y el barroquismo en arquitectura está representada prototípicamente por su exposición de la sala de té, a la que dedica Okakura un capítulo en su popular ensayo *El libro del té* (1903). Okakura comienza el capítulo lapidariamente:

A los ojos de los arquitectos europeos, educados en la tradición de la piedra y el ladrillo, nuestra forma de construir con madera y bambú, puede parecerles indigna siquiera de ser considerada ‘arquitectura’. Resulta muy sintomático que, hasta épocas muy recientes, nadie excepto un eminente doctor en arquitectura occidental [Ralph N. Cram], haya rendido homenaje a la notable perfección de nuestros templos. [Okakura , Kakuzo (1903) *El libro del té*. Miraguano 1996, 61]

A lo largo del capítulo, Okakura realiza un verdadero ejercicio semiótico, que constituye un segundo plano de lectura y que apoya la descripción central de la sala de té. En realidad, hay que hacer una inversión de los planos para entender el verdadero

¹⁷ No cabe duda que hoy día la categoría de ‘arte oriental’ no se sostiene, pues en ella encontramos desde ejemplos de modelos clasicistas, extremadamente generalistas hasta el gusto por la ‘caricatura’. Cfr. d’Ors: “también el arte oriental había conocido tal disposición [a la caricatura], al igual que el arte salvaje y el prehistórico” [*Lo barroco*, 90].

¹⁸ Sobre el papel de Okakura, García Montiel escribe: “...por esta fecha — y dentro del contexto de las victorias sobre China y Rusia, y la anexión de Corea — Japón comienza a asumir la modernidad a través del nacionalismo, lo que en un plano cultural queda refrendado por las opiniones de Yamagata Aritomo, Okakura Kakuzo e Ito Chuta, siendo este último quien — dentro de un ideal pan-asiático — propone los modelos asiáticos para el diseño arquitectónico” (128). Sobre la relación entre Ito, Okakura y Fenollosa vid. Inaga, Shigemi (2001) “Un destin de pensée. L’impact d’Okakura Kakuzo (Tenshin) sur le développement de l’histoire de l’art en Inde et au Japon au début du xx siècle,” en Monnet, L. (ed.) *Approches critiques de la pensée japonaise du xx siècle* [Les P. de l’U. de Montréal,

significado del capítulo. No se trata tanto de qué sea una sala de té, sino de lo que no es. La sala de té resulta ser la consecuencia de un ejercicio de negación de la ‘arquitectura occidental’. De este segundo (y principal) plano de lectura, obtenemos los siguientes pares de opuestos semióticos, todos ellos formados por términos explícita o elípticamente utilizados en el texto: urbanismo-bosque, cultura de masas-individuo, razón-intuición, materia-espíritu, civilización-cultura, ornamento-vacío, magnificencia-humildad, conflicto (guerra)-armonía (paz), ruido-silencio, luz-sombra,¹⁹ eternidad-presente, piedra-bambú, regularidad-asimetría, exterior-interior, completo-incompleto, repetición-singularidad. De este modo Okakura elabora de manera sistemática una narración claramente bi-polarizada, que fundamenta el ideal pan-asiático (o discurso ideológico de la estrategia anticolonial) por el que lucha. Los posibles aspectos de coincidencia o de incoherencia en esta estructura bipolar son escrupulosamente de-semantizados. Póngase por caso la oposición materia-espíritu,²⁰ que ignora la dimensión espiritual de nuestras occidentales catedrales barrocas, y desdibuja la importancia de los aspectos materiales y corporales en la reunión de té. O la alusión al imperialismo militar que sostiene la *modernidad* europea, frente a la cultura de la paz y la armonía de la *tradición* del té, en el par de opuestos conflicto (guerra)-armonía (paz), en que desplaza el contexto precisamente *militar* en que únicamente tiene sentido la reunión de té y además entiende ‘armonía’ en un sentido estrictamente japonista. Okakura reconoce que en la historia de Japón hay elementos evidentes de otros conceptos arquitectónicos. De hecho, la cultura arquitectónica de la casa imperial y el

329-348], 339-340.

¹⁹ Este es el motivo que recogerá el heredero del japonismo de Okakura, Tanizaki Jun'ichiro (1886-1965) en su célebre *Elogio de la sombra* (1933) [Siruela 1994].

²⁰ Se trata quizá de la clave principal del proyecto pan-asiático. Aunque Okakura rechaza una oposición simplista en su ensayo “Religion in East Asian Art” (1911), aún argumenta que la espiritualidad oriental es más refinada que la occidental [Inaga, 334].

Estado japonés siempre ha favorecido concepciones sólidas que simbolizan la magnificencia, y en que el elemento decorativo tiene una función simbólica imprescindible.²¹ Lo que Okakura identifica como la esencia del arte oriental (la tradición de un sector de los monjes zen), resulta no ser más que un segmento histórico que ha jugado un papel contracultural frente a la cultura dominante de gusto chino y generoso ornamentismo que prevalece precisamente en los siglos en que se forma la tradición zen del té.²²

3. Barroquismo y gusto japonés

La sala de té tiene su continuidad/discontinuidad en la casa de té de la era Edo (1600-1868). Con la casa de té accedemos a un cierto tipo de modernidad, que está en el contexto y la funcionalidad estético-social de su diseño. La casa de té se sitúa en los distritos de placer, la 'otra' ciudad o alter ego de la urbanidad de las ciudades grandes y dinámicas. La visitan comerciantes y *samurai* acaudalados, con un gusto por el consumo y el despilfarro. Alrededor de ella se genera una cultura laica y a la vez muy refinada, en parte heredera de la cultura pre-moderna del té. Podríamos esperar en este contexto la aparición de un cierto gusto 'barroco'. Ciertamente la cultura laica, expresiva, individualista y amante de las artes teatrales como el kabuki contiene elementos comunes con nuestra cultura barroca, hoy reconocidos generalmente. **Kuki Shuzo** (1888-1941) en su clásico moderno de estética japonista *Iki no kozo* [La estructura del *iki*.

²¹ Okakura por el contrario desplaza el significado de la historia política de Japón cuando afirma: "No existe...concepción decorativa más opuesta a la japonesa que la occidental. No es extraño que, con frecuencia, las casas europeas, con sus objetos tan simétricamente dispuestos en su interior, nos parezcan un cúmulo de inútiles repeticiones." [80]

²² La historia del arte en Japón se constituirá como una disciplina científica con una metodología positiva, que ignorará el papel fundador de la disciplina por parte de Okakura. Curiosamente Okakura tendrá mejor suerte en los círculos orientalistas europeos. La historia de la recepción del legado de Okakura ha sido revisada recientemente en el ensayo

1930. Iwanami Bunko 1979. trad. inglesa: *Reflections on Japanese Taste*. Power Publications. 1997], presenta un modelo estético alternativo a la ‘sala de té’ expuesta por Okakura (a la sazón mentor de Kuki), y al gusto occidentalista de Meiji, que aquél encuentra en el gusto *iki* de la ‘casa de té’. El gusto *iki* viene expresado del siguiente modo: “la *habitacioncita de cuatro tatami y medio*, la *puerta corredera de papel de la relación con el mundo* cortan toda otra relación y para una existencia transcendente dual ofrecen como lugar los *cuatro tatami y medio del encuentro iki*.”²³ El *iki* es por tanto el espacio interior de un encuentro, pero no un encuentro del hombre con su proyección ideal al estilo europeo, sino de la idealidad que surge del encuentro/desencuentro entre los sexos. La arquitectura de la salita de té, un reservado dentro de la casa de té, está orientada centrípetamente, y cierra su espacio frente al exterior, en lo cual reproduce la intimidad de la sala de té pre-moderna, pero abre el espacio interior a un *infinito*, donde se proyecta el *deseo*. El deseo es el verdadero invitado de honor en la privacidad de los encuentros y su objeto, siendo ideal, debe encontrar en la arquitectura y la decoración circundantes una forma de expresión: ésta es la *dualidad*, en la ruptura de planos (techo/suelo, dos niveles en el mismo techo, dos materiales),²⁴ que expresa la modernidad frente al monismo medieval. La arquitectura y la disposición de interiores ya no invitan a la meditación sino al anhelo y la nostalgia, la ensoñación. Esta aspiración infinita, contenida en el deseo, desborda simbólicamente la contención y la autorreferencia del espacio interior, y conecta con el universo. Y en su idealidad

de Inaga.

²³ *Iki no kozo*, 75. La traducción es nuestra. La medida de los cuatro tatami y medio corresponde a la medida tradicional. Cfr. la conocida choza de Kamo no Chomei, expuesta en su *Hojoki*. Hiperión 1998.

²⁴ “En resumen, el *iki* a nivel de arquitectura, por un lado muestra la dualidad material del *iki* en la diferencia de materiales y en la forma de división del espacio, y por otro lado manifiesta su idealidad irrealista como causa formal principalmente en el color de los materiales y en el método de iluminación” (Kuki, 79).

auto-sometida a los límites de una cierta racionalidad (la lógica binaria), tiene algo de *sublime*.²⁵

Ahora bien “si la arquitectura enfatiza con intensidad una confrontación dualista en el plano formal, pero hace uso de unos tonos ostentosos, no se puede evitar caer en una forma de vulgaridad tal como se ve en la decoración interior rusa.”²⁶ Aquí el *iki* nos devuelve al gusto por la sobriedad, y rechaza todo exceso, de decoración, de ampulosidad, de luz, de color.²⁷ El *iki* se revela como un tipo de narcisismo no ostentoso, no exhibicionista, sino tímido y retraído. La ostentación la encontramos no en el ámbito de la estética privada, sino en la esfera pública del poder político. Tanto en la era Muromachi-Momoyama (s. xiv-xvi), de florecimiento del té, como en la era Edo tardía (s. xviii-xix), donde sitúa Kuki el contexto estético del florecimiento del gusto *iki*, el poder político shogunal se expresa frecuentemente en cánones de magnitud, ostentación y riqueza de color y motivos ornamentales. Los dos ejemplos más evidentes de este tipo de gusto en la arquitectura los encontramos en primer lugar en la erección del templo budista Kinkakuji (1397) por orden del shogun Ashikaga Yoshimitsu, e inmortalizado en la novela homónima de Mishima Yukio *El pabellón de oro*. Se trata de un gran hall de tres plantas, todo entero bañado en oro, de donde le viene el nombre, y representativo de

²⁵ Con su teoría del *iki*, Kuki es consciente de estar construyendo un cierto puente entre Japón y Europa, entendidos ambos como dos polos que a la vez se atraen y se repelen. Sobre esta bi-polaridad sentencia Tanaka Kyubun: “Para Kuki la cultura extranjera no es sólo la cultura occidental. La misma cultura japonesa se estaba convirtiendo en una cultura extranjera respecto a su propio pasado. El *iki* es ese mundo bi-dimensional del ‘hombre’ y la ‘mujer’ que aunque se aproxime eternamente no se puede encontrar. Podemos decir que para Kuki ésa es al mismo tiempo la bi-dimensionalidad de ‘Japón’ y ‘Occidente’, e incluso la bi-dimensionalidad del ‘presente’ y la ‘tradición” (Tanaka, Kyubun 1992 *Kuki Shuzo*. Pelicansha 93). Sobre los orígenes del conceptode *iki* en Kuki desde el punto de vista de la relación cuerpo-espíritu vid. Tanaka, 61-64.

²⁶ Kuki, 78-79.

²⁷ Para una discusión sobre los límites de la interpretación por parte de Kuki del gusto *iki* en arquitectura, vid. Yasuda/Tada, “*Iki no kozo*” o *yomu* [para leer *Iki no kozo*]. Asahi Sensho, 190-199.

la denominada ‘cultura Kitayama’, marcada por la fascinación hacia la luz y el color. Según el historiador **Shiba Ryotaro** (1923-1996), este gusto por el lujo, la ornamentación, la fastuosidad y el color tiene curiosamente una conexión histórica con periodos de apertura del país hacia el exterior: el comercio con China, en la era del Kinkakuji, y hacia finales de la misma era el encuentro de los primeros europeos con el gobierno del caudillo Toyotomi Hideyoshi y su conocido afán por la ostentación.²⁸ Sobre este personaje Kuki afirma: “Hotaiko [nombre honorífico de Hideyoshi], basándose en un temperamento de autoafirmación que le lleva hasta Corea, llevó al límite la cultura del esplendor de la era Momoyama.”²⁹ Kuki, buen discípulo de Okakura, también expresa su repugnancia por esta ‘cultura del esplendor’. El segundo ejemplo arquitectónico que citamos, la erección del mausoleo de Nikko por el clan shogunal de los Tokugawa,³⁰ nos sirve para plantearnos la corrección de la teoría de Shiba. Pues por un lado, se trata de la era de reclusión del país, pero por otro hay una voluntad clara de continuidad de la estética barroquista del periodo anterior. A nuestro juicio se debe añadir el factor *simbólico* de la estética ampulosa y decorativa en el contexto estético de la afirmación del poder político, independientemente de las influencias extranjerizantes.

En conclusión, la estética del *iki* introduce en el discurso estético japonés de pre-guerra la aspiración a una modernidad japonesa, con su propia racionalidad y sublimidad, diferenciada de la racionalidad (=irracionalidad) occidentalista de la era Meiji, y cuyo polo antagónico estaría representado por el gusto barroquizante hacia el decorativismo interior, y la fastuosidad arquitectónica.

²⁸ Shiba/Keene (1984) *Nihonjin to Nihon bunka* [Los japoneses y la cultura japonesa]. Chuko Bunko, 71-72.

²⁹ *Iki no kozo*, 36.

³⁰ Se trata de un ostentoso y sobre-ornamentado santuario mausoleo de la casa Tokugawa. El horror ante esta estética lo han manifestado desde el arquitecto alemán de principios de siglo Bruno Taut (1880-1938) en su visita al mismo, hasta el niponólogo Donald Keene y Shiba

Si Tokyo se convierte en la era Meiji en el lugar de experimentación de los estilos occidentales, y por ende en símbolo de la modernidad europea, entonces su contrario se revela en un doble imaginario: el de Edo en cuanto modelo de *otra* modernidad propuesto por Kuki, y a continuación el de Kyoto, el lugar de la tradición inmemorial, donde se confunden en una amalgama indiferenciada el mundo de las *geisha* y la vieja aristocracia, el mundo del té y la sobriedad, y el refinamiento estético del *connoisseur*. No importa que en este Kyoto imaginado se acaben mezclando lujo y sobriedad, tradición y nostalgia decadente, lo importante es fijar el lugar de escape de Tokyo para las deterioradas sensibilidades de los estetas japonistas, presas del agotamiento nervioso ante el ruido y la ofuscación de la europeizada (extranjerizada) capital. Es lo que ocurre en los casos emblemáticos de los novelistas del movimiento ‘sensacionista’ (sensualista), **Tanizaki Jun’ichiro** (1886-1965) y **Kawabata Yasunari** (1899-1972). En los años en que Tanizaki escribe *El elogio de la sombra* (1933), el autor se había refugiado en su añorada Kyoto y había huido de un Tokyo para él ya irreconocible e incómodo. Un Tokyo iluminado con una luz artificial y exhibicionista. Su refugio era a la vez el regreso, pero el regreso a la literatura, pues Tanizaki era nacido en Tokyo. Era el regreso al cobijo que aún podía obtener a la sombra de la literatura.³¹ Su huida de Tokyo se plasma en *El elogio de la sombra* como un panegírico en contra del mal gusto de los occidentales y de los japoneses que los imitan, en la mejor línea de un Okakura. La tesis central del texto es que mientras a los occidentales les gusta la luz y la exposición, el cristal y la transparencia, a ‘los ‘japoneses’ les va por el contrario el claroscuro de la sombra donde

Ryotaro en *Nihonjin to Nihon bunka* (75-77).

³¹ “En lo que a mí respecta, me gustaría resucitar, al menos en el ámbito de la literatura, ese universo de sombras que estamos disipando... Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado ‘literatura’, oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo” (Tanizaki 1933 *El elogio de la sombra*. Siruela 1994, 94-95).

resalta, como una visión fugaz, la pátina y el tono mate de la laca.

Además, la diferencia de sensibilidad estética entre los europeos y los japoneses tiene raíces climatológicas, según argumenta el filósofo **Watsuji Tetsuro** (1889-1960) en su clásico *El hombre y su ambiente* (1934). La naturaleza de clima suave, generoso y ordenado, estable, ha dado lugar a la sensibilidad griega hacia las formas geométricas, que está en la base del principio formal fundamental de toda la historia del arte europeo: la conformidad a una regla. Pero por diferencia de los griegos que veían, más allá de la perfección formal y la geometría, la vida palpitante en su *interior*, el gusto romano por la artificialidad urbana y su desprecio por la naturaleza transmite a épocas posteriores una norma exenta de vida, un gusto formal por la simetría funcional que expresa el puro control del hombre sobre su entorno.³² El racionalismo del s. xvii y el empirismo del xviii no se apartan fundamentalmente del principio del sometimiento a la norma. Por contra de esto, el clima monzónico ha producido entre la India y Japón, desde un tipo de arte irracional y exuberante, hasta un arte que expresa una actitud contemplativa, nunca racionalista, dando como resultado obras con equilibrios complejos, intuitivamente aprehendidos, cuyo modelo no es otro que la variedad y diversidad misma de matices en las fuerzas de la naturaleza circundante.³³ Por ello, en la era moderna de la

³² Compárese esta apreciación del arte romano con la discusión de d'Ors sobre el contacto histórico entre lo que él denomina barroco romano y el budismo: "Ligado inmediatamente al *Barocchus alexandrinus* se encuentra el *Barocchus romanus*, que pudiera tomarse por una simple variedad, si no ocurriera que se propaga en Oriente hasta juntarse con el budismo, dando nacimiento a una producción muy interesante y que se ha visto largamente estudiada en los últimos tiempos" [*Lo barroco*, 94].

³³ En las mismas palabras de Watsuji: "De esta manera podemos ver que se manifiestan notables diferencias en el arte según [sea que] sobesalga el carácter racional de la naturaleza o su carácter irracional. Esto podrá también ser algo que refleja exactamente lo que el hombre busca en la naturaleza. En Europa la naturaleza benévola y adecuada a las reglas fue tratada como algo que 'debe ser dominado' y en lo que debían descubrirse las reglas. En particular casi nos deja pasmados el ferviente interés museográfico frente a la naturaleza que tenía el poeta europeo Goethe. La gente enfocó sólo hacia Dios y no hacia la naturaleza su requerimiento de infinitud. Aun en los tiempos en que la naturaleza fue más valuada, lo fue como algo que es a lo más una hechura de Dios, o porque en ella se manifiestan Dios o la

interculturalidad y la influencia en Japón de las artes europeas es importante respetar la propia sensibilidad que nunca podrá expresarse en los cánones importados.³⁴ El modelo de inspiración siempre estará en la Villa Imperial Katsura o el templo budista Daitokuji, ambos en Kyoto.³⁵

Sin embargo, en la literatura estética de pre-guerra encontramos una excepción notable a la vena de japonismo en los trabajos teóricos de **Onishi Yoshinori** (1888-1959). Yoshinori perteneció a la tradición de los eruditos en arte y estética occidentales de la Universidad de Tokyo desde que se constituyen los estudios de arte en la era Meiji con ‘artistas invitados’ como Fenollosa y posteriormente el neo-kantiano R. von Koeber (1848-1923). Los ensayos de Yoshinori están concebidos en una óptica global. No se trata sólo, como en el caso de Kuki, de la aplicación del lenguaje y la metodología de análisis europeos para presentar categorías estéticas particulares y exclusivas de la cultura japonesa, como pretende ser el concepto de *iki*, sino de situar categorías estéticas procedentes de la propia tradición en un contexto más amplio, universal, y de este modo

razón. En cambio, en oriente, la naturaleza fue tratada, debido a su irracionalidad, como algo que de ninguna manera puede ser conquistado y en lo que existe una profundidad infinita. La gente buscó allí su consuelo y su salvación” (Watsuji *Fudo. Ningengakuteki kosatsu* [clima. Consideración antropológica]. Iwanami Shoten [versión castellana: *El hombre y su ambiente*. Castellote 1976. Existe también una traducción parcial en Jacinto Zavala, A. ed. 1997 *La otra filosofía japonesa. Antología*. El Colegio de Michoacán, 67-124] 1997, 120). Tal diagnóstico de irracionalidad coincide con el dado por d’Ors en su categoría de *Barocchus archaicus*, sobre el cual sentencia: “En realidad, tal apelación cabe extenderla a gran parte del Oriente antiguo” [*Lo barroco*, 94]. Watsuji estaría de acuerdo con d’Ors en la presencia de un *Barocchus buddhicus* en el sentido de la taxonomía d’orsiana, que explicaría en gran medida el espíritu estético oriental. D’Ors no está exento de orientalismo en su recurso a la sabiduría védica [*Lo barroco*, 101].

³⁴ Así ocurre muy en especial con el teatro, en Japón con una consagrada tradición en el *kabuki*, género por otra parte de reconocidas resonancias con el teatro barroco europeo. En palabras de Watsuji: “En nuestra época se cree que la *rumiación* de los estilos europeos pronto acabará generando un estilo nuestro. Es posible que sea así en el caso de la música que tiene pocas restricciones procedentes de su tradición. Pero no en el caso del teatro. Aunque se representen obras occidentales, sin embargo se han de hallar nuevas posturas a partir de nuestras costumbres japonesas y nuevos libretos a partir de la lengua japonesa” (Watsuji 1940 *Nihon seishinshi kenkyu* [Estudio de historia espiritual de Japón]. Iwanami Bunko 1992, 358. Traducción nuestra).

³⁵ Watsuji 1997, 106.

conferirles un nuevo sentido y valor. De este modo, integra categorías japonesas como la del sentimiento estético de *yugen*,³⁶ en cuanto un tipo particular de la categoría básica de ‘lo sublime’ (*Erhaben*). Pero lo sublime no lo entiende siguiendo la estética kantiana, pues rechaza el componente racional, carente de la ‘oscuridad necesaria’ del componente pasional. Las pasiones ‘exaltadas’ son sublimes, y Onishi las clasifica en tres tipos: ‘morales’, ‘religiosas’ y ‘sociales’.

The third type of sublimity is seen when the work of art gives out an impression of majestic power reigning over human society; among the examples cited are *Apollo Belvedere*, David’s depiction of Napoleon, European baroque architecture, Kano Eitoku’s³⁷ paintings, and Nikko Shrine.³⁸

Aquí Onishi coincide con nuestra posición en este ensayo sobre la asociación de lo barroco arquitectónico al poder político en la historia japonesa, situando la arquitectura barroca europea al lado de la pintura mayestática de Eitoku y el barroquismo del santuario de Nikko. No podemos dejar de apreciar a su vez la vena romántica de la concepción de ‘lo sublime’ en Onishi, cuando opone el intelectualismo kantiano al naturalismo pasional más cercano, según él, a la noción japonesa de *yugen*.³⁹ Sin

³⁶ Se trata de un concepto estético que circula en Japón entre los s. x-xv, y cuyo ámbito de operatividad se amplía progresivamente desde la poesía tradicional *waka*, hasta el ensayo *zuihitsu* y el teatro *no*. Finalmente es transformada en una de las categorías culturales representativas de la tradición exclusiva de Japón.

³⁷ Kano Eitoku (1543-1590). Pintor de la prestigiosa familia Kano, creador de un nuevo estilo de pintura. Trabajó al servicio de los caudillos Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi.

³⁸ Ueda, Makoto (1990) “Yugen and Erhabene: Onishi Yoshinori’s Attempt to Synthesize Japanese and Western Aesthetics” en Rimer, J. Th. (ed.) *Culture and Identity. Japanese Intellectuals during the Interwar Years*. Princeton U.P., 282-300. vid. 295.

³⁹ Adviértase que Onishi es poco respetuoso con la cronología histórica de los estilos. El concepto de *yugen* no es moderno en ningún sentido, es medieval. Quizá en la estética de la era Edo, como hace Kuki, se acerque algo más a unas bases comparativas con la modernidad europea. Pero el universalismo de Onishi le lleva a ignorar hasta cierto punto no sólo importantes diferencias geográfico-culturales, sino también histórico-hermenéuticas. El otro concepto clave en la parte japonesa de la estética de Onishi es *fuga*, un concepto que define la idea del *haikai* en Basho. Cfr., p. ej., Imamichi: “En el pensamiento de admiración al *fuga* (*Fugaron*. Teoría del *fuga*) enfatizado por Onishi Yoshinori, se encuentra la concepción estética de un refinamiento que se presiente en la inclinación de una senectud liberada del

embargo, el esfuerzo teórico hacia una concepción universal del arte le separa de sus coetáneos, más preocupados por celebrar la diferencia (teñida axiológicamente en la mayoría de los casos, como hemos visto).

Tal es el caso de **Kawabata**, que nunca regresó a Kyoto (era natural de la vecina Osaka) más que en su ensoñación nostálgica, en la literatura, hasta su muerte elegida en su propio apartamento frente al mar en las afueras de Tokyo. Quien regresa a Kyoto es su *alter ego* Oki, casi treinta años después de la declaración estética de Tanizaki y con la guerra de por medio, en una memorable novelita: *Lo bello y lo triste* (1961).⁴⁰ En esta novela Kyoto queda revestido como lugar de la memoria:

... las luces de la ciudad al atardecer despertaron en él una *vaga nostalgia* [*Sensucht* que había reconocido ya Kuki como peculiaridad japonesa]. Quizá *todos los japoneses* se sintieran así [cursiva añadida].⁴¹

Pero al contrario que para Kuki, entre Occidente y Japón, el pasado y el presente, no hay relación de contrarios sino de contradictorios. El uno niega y anula al otro. Sin embargo el mundo de la atracción de los sexos tiene claras resonancias *iki*: Otoko era ‘esbelta’, ‘típica belleza de Kyoto’, con un ‘suave acento’ local, y la belleza de Keiko consistía en

... la perfección de su perfil. Su cuello era *largo* y esbelto, y sus orejas, de una delicadeza incomparable. En conjunto era perturbadoramente bella. Pero hablaba en tono *sereno*; su modo era más bien *reservado* [cursiva añadida].⁴²

Kuki y Watsuji, Tanizaki y Kawabata, desde sus diversas posiciones y a lo largo de varias décadas coinciden en su actitud resignada respecto al proceso de cambio histórico,

mundo y que se desliza en la oscuridad del vacío.” [Imamichi, Tomonobu (1973). *Bi ni tsuite* (Acerca de la belleza). Kodansha, 138. Traducción nuestra]

⁴⁰ La obra comienza de modo emblemático: “Eran seis las butacas giratorias que se alineaban sobre el lado opuesto del vagón panorámico de aquel expreso a Kyoto” (Kawabata, Yasunari [1961] *Lo bello y lo triste*. Ultramar 1979, 9).

⁴¹ *Lo bello y lo triste*, 20.

y entienden al arte (en todas sus expresiones) como el único dominio que, gracias a la autonomía que le concede su naturaleza, es aún capaz de sustraerse al declive imparable de la historia.⁴³ Su programa de restauración de la sensibilidad japonesa es a la vez y necesariamente un proyecto de resistencia a los estilos artísticos de la modernidad europea.

4. *Lo barroco japonés*

El clásico de Eugenio d'Ors *Lo barroco* fue traducido y publicado en Japón (Bijutsu Shuppansha) el año 1970. En esta década cae en manos de la *intelligentsia* japonesa, y uno de sus representantes, en el campo de la antropología estructural, **Yamaguchi Masao** (1931) se hace con una copia (en la editorial Chikuma Shobo, con el título de *Teoría del barroco*). Aunque no lo dice expresamente, no cabe duda de que la lectura de esta obra inspira a Yamaguchi dos ensayos (cuando no todo un volumen): “Muerte y ritual de almas en García Lorca” y “Figura original del barroco japonés. Sasaki Doyo y Oda Nobunaga,” que incluye en su colectivo de ensayos *Historia, festividad, mito*.⁴⁴

“Si acordamos que en el mundo barroco español lo que resalta es que, fijando su base en la muerte, se manifiesta la exaltación y el salto en un instante muy escogido de la vida, Federico García Lorca fue el legítimo heredero de ese mundo.” Con esta sentencia da comienzo Yamaguchi al primer ensayo, donde pone su atención en la capacidad del poeta para hacerse eco del sentir popular tan hispano de la vida y la muerte como representación, en su caso en versión trágica. Este sentido popular de escenificar la vida

⁴² *Lo bello y lo triste*, 20.

⁴³ Pincus, Leslie (1996) *Authenticating Culture in Imperial Japan. Kuki Shuzo and the Rise of National Aesthetics*. U. of California P., 233-34.

⁴⁴ Yamaguchi Masao (1978) “Nihonteki baroque no genzo” [Imagen original del barroco japonés] en *Rekishii, shukusai, shinwa* [Historia, festividad, mito]. Chuko Bunko 1978, 8-29, 57-79. La traducción de las citas será nuestra.

y la muerte tiene su máximo parangón en la fiesta, el lugar sagrado de dicha representación. Como ejemplo Yamaguchi evoca el mundo mágico-performativo de Don Juan, en que se vive de manera patética el drama del encuentro de la vida con la muerte.⁴⁵ Esta conexión hace a Yamaguchi saltar de la Granada (y Nueva York) de Lorca al mundo popular de Alcoy, donde le llama la atención la Fiesta de moros y cristianos, que se detiene a describir en detalle.

En Alcoy, para empezar, el primer día en la plaza hay un desfile de entrada de cristianos y moros. Los barrios de la ciudad se dividen en dos bandos y emplean un año en preparar las vestimentas y artilugios para el desfile. El día del desfile, las casas en los barrios de ambos bandos despliegan sus banderas en los balcones... [1978, 24ss.]

Yamaguchi, como antropólogo, interpreta la Fiesta en términos de la antropología cultural de Frazer y su escuela, y el clásico problema de los rituales de expulsión del mal. Pero lo que le interesa es la conexión de fiesta y escenificación. Y así no duda en afirmar que “en este conglomerado de festividad y representación, reconocemos en los participantes un espíritu barroco que se aproxima a nuestro kabuki regional o nuestro teatro de marionetas.” Yamaguchi parece entender, siguiendo quizá a d’Ors aunque no lo menciona, que el espíritu mismo de la festividad (el carnaval) tiene en sí la marca distintiva de lo barroco que el teórico español postuló como rasgo universal en las culturas. Pues este espíritu de festividad no se comprende fuera del marco ritual del encuentro entre la vida y la muerte. Yamaguchi se detiene a introducir al lector japonés en el origen de la leyenda de san Jordi, pues “es muy interesante que en la ciudad de Alcoy, el santo que somete a los moros sea el san Jordi tan popular gracias a la obra de Uccello.” La explicación de la intervención de esta leyenda en la Fiesta está en que “el

⁴⁵ A este respecto encontramos esta curiosa frase: “En Valencia, a 60 km. al norte de Alicante, situada en una pequeña altiplanicie, en su plaza principal y haciendo frente al Ayuntamiento se encuentra el Teatro Calderón, que es también uno de esos lugares,” donde se representaba

dragón que es llevado a hombros por los moros en la ciudad de Alcoy es la configuración del caos, la representación de la muerte, una especie de fuente que para constituirnos en seres humanos hemos de eliminar, pero a la que para cumplir nuestra vida tenemos que retornar.” El espíritu barroco en la festividad viene a estar especialmente encarnado, según Yamaguchi, por el papel de la víctima sacrificial. Y así es como entiende finalmente toda la figura de Lorca, como ‘legítimo heredero’ de ese espíritu sacrificial-barroco en una época que no era la suya. “En cierto sentido Lorca, antes de entregarse como víctima de una España que le dolía, de un siglo veinte que le dolía, se puede decir también que había sido expulsado muy fuera de su época.”

Pero el ensayo en que Yamaguchi articula su propia teoría de lo barroco y nos sirve para entender el dedicado a Lorca es el segundo que hemos mencionado.

En *personajes* como Oda Nobubaga o Sasaki Doyo que ‘fue superior en el estilo del *basara* (dandismo)’ [*Taiheiki*. 1381], tal como argumenta Suwa Haruo en su ensayo ‘Florecimiento del kabuki y la psicología del basara: su percepción estética’ (1973), quizá podamos descubrir un sentido de la festividad eminentemente barroco. El término *esprit baroque*, habiendo sacudido en una época todo el saber europeo, hoy se utiliza de manera extremadamente ambigua. [1978, 57-58]

En efecto, para recuperar el sentido original de lo barroco (delineado por d’Ors) acude a la siguiente definición: “El espíritu barroco es un conjunto de conocimiento y acción que consiste en separarse de principios que se toman por evidentes, o de un ambiente de buena conducta’ [P. Locke].” Yamaguchi, desde su punto de vista de antropólogo cultural reconocido internacionalmente por su teoría del rol del chivo expiatorio en la historia de Japón,⁴⁶ enseguida entiende la separación en el plano más concreto del rol que juega la

Don Juan Tenorio el 1 de septiembre. [1978, 23]

⁴⁶ cfr. René Girard (1978) *Des choses cachées depuis la fondation du monde* [“Biblio” Grasset]: “Dans un essai remarquable, éblouissant même, un ethnologue japonais, Masao Yamaguchi, a rassemblé les grandes institutions rituelles japonaises, l’empereur, les geishas,

víctima expulsada de la comunidad en el ritual de expiación. Se trata no de otra cosa que del papel de la transgresión en el seno de nuestras sociedades históricas. “Eugenio D’ors, en una interpretación amplia del concepto de barroco, planteando perspicazmente la esencia de la concepción barroca del mundo, y ganándose la animadversión de los historiadores del arte en sentido estrecho, en *Lo barroco* dice lo siguiente acerca de la relación entre la percepción festiva de tipo carnavalesco y el barroco: ‘[...] Se trata de instituciones barrocas, *gracias a las cuales la general disciplina encuentra precisamente su viabilidad* [cursiva añadida en el texto japonés].”⁴⁷ I. e. la oposición entre disciplina y transgresión no es de contradictorios, sino de contrarios, pues se complementan. La transgresión revitaliza y legitima el orden. Sin el acto transgresor el orden se difumina y su sentido se pierde. Por ello es crucial que el orden social, político, represente actos de transgresión en ciclos de crímenes y castigos ejemplares. El carnaval es un modo de transgresión o inversión del orden lícita precisamente porque es representado, es una representación del orden como ausente. Es por tanto una pretensión de orfandad por parte de una hacienda en ausencia del dueño, pero a la espera de su retorno. Por ello el carnaval, mejor dicho su espíritu (en sentido animista) se entierra para dar paso a la cuaresma, otra de las representaciones estrechamente vinculadas a ese espíritu barroco de d’Ors, y que también cumplida su función se ‘quema’ según la costumbre del folclore popular ibérico.⁴⁸

En el *Taiheiki*, además de registrarse el caso prototípico de Sasaki Doyo, se da cuenta de otros personajes de la época que muestran caracteres de excepcionalidad. Tal es el caso de Omori Hikoshichi, vasallo del shogun Ashikaga Takauji. Su figura ha pasado a la

le théâtre, les marionettes, etc., sous le chef de ce qu’il nomme le bouc émissaire.” [192]

⁴⁷ versión castellana tomada de *Lo barroco*, ed. de 2002 [Tecnos], 31.

⁴⁸ Como expone con multitud de ejemplos Caro Baroja en *El carnaval* (1965. 1984) Taurus. Vid. el cap. “La cuaresma y su quema,” 130-145.

posteridad motivada por una leyenda contenida en el *Taiheiki*. En vida había participado en un asedio a otro personaje, Kusunoki Masashige, el cual queda asociado a Hikoshichi en la leyenda transformado tras la muerte de ambos en un demonio que lo asedia. Esta leyenda es ampliamente recogida en el teatro de marionetas, el *no* y el kabuki. Yamaguchi cita el pasaje dedicado a Hikoshichi, donde éste es dibujado como un personaje que posee una extraordinaria fuerza de invocación de una energía ultramundana. Esta figura, como la de Sasaki, sirve para arropar mitológica y simbólicamente el decurso de la historia, gracias a su espíritu barroco.⁴⁹

En este ensayo Yamaguchi también vuelve al análisis de la Fiesta de Alcoy. “La misma ‘fiesta de moros y cristianos’ de Alcoy mencionada anteriormente, es conocida como una costumbre de tipo expulsión de demonios en el mundo valenciano.” Según Yamaguchi el conjunto de ritos de expulsión del mal en las diferentes culturas manifiestan un carácter universal básico en la estructura simbólica de este ritual. En todos los casos, la figura escogida por su excentricidad tiene que representar el papel (es sustituible por algún tipo de muñeco) del transgresor expulsado del seno de la colectividad. La figura misma así como el acto performativo translucen el carácter de lo barroco. En conjunto se nos va dibujando la constelación semiótica del lenguaje barroco: ‘exceso,’ ‘transgresión,’ ‘profanación,’ ‘insubordinación,’ ‘liberalidad,’ ‘osadía,’ ‘exhibicionismo,’ ‘fuerza,’ ‘misterio,’ ‘originalidad,’ ‘creatividad,’ ‘violencia,’ ‘victimización,’ ‘expresividad,’ ‘dinamismo,’ ‘deseo,’ ‘teatralidad,’ ‘ficción,’ ‘modernismo,’ ‘vitalismo,’ ‘desorden’.⁵⁰ De la galería de personajes

⁴⁹ En un alarde comparativo, Yamaguchi arroja lo siguiente: “¿Será excesivamente audaz percibir que este pasaje de Hikoshichi conecta a la vez en algún punto con el mundo de *Julietta deggli spiriti* y *Poeta en Nueva York*?” [1978, 66]. Quizá las claves para examinar tan audaz propuesta sean ‘representación,’ ‘osadía,’ ‘muerte’ y ‘más allá’.

⁵⁰ El barroco es acreditado como introductor de la categoría de ‘movimiento’ en el arte moderno europeo, y por tanto es el precursor de las artes cinematográficas. Cfr. J. Garreau “Where It All Began: Tracing the Origins of Cinema to the Mediterranean and the Baroque” U. of Massachusetts Lowell <http://faculty.uml.edu/jgarreau/jgbarocine.htm>. nótese que gran

que representan en la historia japonesa (literaria y política) los rasgos enunciados Yamaguchi escoge a otro personaje bien conocido por nuestros antepasados misioneros por su talante peculiar. “Lo que encontramos en Oda Nobunaga [1534-1582] es lo ‘excepcional’ y la ‘novedad’, es decir evidentemente la aplicación concreta del *furyu* [lo barroco japonés].” *Furyu* es el término que reúne a todos los personajes examinados en una concepción estética común. Se trata de una estética importada de China desde la época del *Man'yōshū* (s. viii), que originalmente hace referencia al ideal de belleza y elegancia elitista de la clase de los letrados, definiendo la figura del ‘caballero chino’. Con su incorporación a Japón, su significado sigue un desplazamiento semántico y pragmático, pasando de designar una venerable tradición que lega al presente un estilo de elegancia y distinción (*fuga*), a significar un modo bello de ornamentar, hasta finalmente indicar una moda de vestido y de discurso ornamentado y vistoso. En el periodo medieval se convierte en un estilo de representación escénica, ostentosa y desenvuelta. Precisamente aquello de que carece el *furyu* chino es lo que le aporta su incorporación por parte de la clase militar en el medievo japonés, haciendo del *furyu* de los personajes presentados por Yamaguchi signo de individualidad e insumisión, y transformándolos en figuras barrocas de la historia de este país.

El espíritu del *furyu* está tipificado en el *basara*, pero éste no se puede entender según Yamaguchi sin otra figura: la del *hatamono*. “Pasando por el *hatamono* (víctima) aparece lo *sagrado*, este ‘sagrado’ en términos de André Malraux, ‘se manifiesta y surge por primera vez al invertir de raíz las diversas relaciones de las cosas erigidas por el hombre’ [trad. japonesa con el título de *Teoría sobre Goya. Saturno*].” Lo sagrado es el ámbito del orden en cuanto entra en fase de crisis. Todos los personajes de Yamaguchi han sido

parte de los sustantivos coinciden con el análisis clásico de d’Ors. Vid. ‘desorden’ en *Lo*

históricamente víctimas. De ese modo han demostrado que su espíritu formaba parte de un delicado ecosistema, de un cosmos del que son miembros y al que deben su existencia. Han representado un papel vital y han encontrado la muerte. Más que individuos históricos, para nosotros son esculturas de un imaginario ciertamente barroco. “Sólo asumimos existencias arquetípicas, pero sus inversiones puntuales se encuentran en el proceso histórico en casos innumerables (diversos tipos de delincuentes, etc.), y no debemos olvidar que aparentemente por medio de este tipo de individuos excéntricos, inconcebibles más que para expulsar las fuentes de lo nocivo, es protegido moral y mitológicamente el orden político de nuestro mundo.”

5. Arquitectura y *cogito*

Según lo anterior, percibimos dos aplicaciones del concepto de barroco en la historia intelectual japonesa. A una la hemos denominado ‘barroco arquitectónico’, y se ajusta a un sentido clásico del término, siendo sus fuentes bien extranjeras, bien niponas. El otro es un ‘barroco teatral’, de raíces también sino-japonesas. Si el primero aspira a una auto-afirmación externa como signo público del poder, el segundo tiene una doble faceta, externa (representación) e interna (espacio interior), y corresponde a modos de resistencia privada a ese poder.

La posmodernidad japonesa nos presenta la historia de otras resistencias. P. ej., la del crítico literario y filósofo **Karatani Kojin** (1941). Este crítico es ampliamente conocido por su teoría de que la deconstrucción no se aplica en Japón, pues no hay una historia previa de construccionismo. La crítica desde Japón del ‘construccionismo’ europeo, como suele ser el caso en Europa, toma para nuestro interés (por su localización histórica) como

punto de referencia a un pensador nodal en la historia de la filosofía europea. Se trata de un sabio de origen francés que nos ofrece el perfil de un ‘arquitecto’ más en la larga historia de la construcción del ‘edificio’ de la filosofía europea, pero que su plan arquitectónico se realiza en el siglo en que se buscan nuevos cimientos para la edificación de Europa. Quizá una ‘arquitectura del humanismo’, como expresión del nuevo siglo barroco según Scott [citado por d’Ors]. Estos cimientos (de la modernidad) los busca entre la necesidad sentida de una ‘nueva’ universalidad, acorde con la Europa en expansión, y la dolorosa aplicación del escoplo a los fundamentos mismos de la conciencia, i. e. la Europa en crisis. Karatani usa la *metáfora* del ‘deseo de arquitectura’ para ofrecernos su particular visión de la importancia de lo arquitectónico como expresión del modelo europeo.⁵¹ Este ‘edificio’ tiene como su característica más sobresaliente la *pretensión* de solidez, y ésta a su vez se basa en su estructura racional, que lo traduce en icono de universalidad y a-temporalidad. Si entendemos el ‘siglo barroco’ aludido al comienzo de nuestro ensayo como el siglo de la construcción de Europa, habremos de advertir la relación implícita entre la voluntad política de una soberanía con un fundamento universal (expresada por excelencia en el estilo barroco) y el proyecto intelectual del *cogito* cartesiano.

Descartes developed the metaphor of the city planner as a model for producing a solid edifice of thought, while Hegel believed that knowledge must be systematic, architectonic.⁵²

⁵¹ El origen del deseo de arquitectura lo sitúa Karatani en Platón. Llama la atención en este sentido el diálogo ‘platónico’ del *Eupalinos* de Valéry, Paul (1921) *Eupalinos o el arquitecto*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia 1997. La línea del intelectualismo ‘arquitectónico’ de Platón tiene en Descartes su posible representante moderno. El romanticismo será el que opere la inversión de este planteamiento en la historia del pensamiento europeo, y esto tiene que ver con la importancia de la sensibilidad estética (intuición) en este movimiento, por encima de las facultades intelectivas (razón) [vid., p. ej., Bozal, Valeriano (ed. 1999) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. 1). Visor, 260].

⁵² Karatani, Kojin (1983) *Architecture as Metaphor. Language, Number, Money*. The MIT

Descartes se revela como artífice primordial (aunque no el primero) en el proyecto de la ciudad como espacio intelectual europeo. Los fundamentos de su arquitectura son eminentemente intelectuales.

Lo anterior nos lleva a entender el hecho de que Descartes se haya convertido en un punto de mira especial de la tarea deconstructiva de la posmodernidad.⁵³ Pero según Karatani esta maniobra contiene un importante error de focalización. En contra de la interpretación anti-kantiana de Descartes por Husserl, Karatani recoge un hilo perdido en la biografía de ambos filósofos, a partir de una interpretación original. Karatani no entiende el *cogito* como comúnmente se considera en cuanto piedra angular del edificio filosófico, sino como criterio de juicio que revela lo 'oculto' en el plan de edificación. Esa es la función que tiene la duda metódica de la que emana el *cogito* y sin la cual éste no tiene entidad alguna. En la duda reside la misma fuerza de la crítica trascendental kantiana. El *cogito* no es, por tanto, una afirmación de la auto-identidad, sino de la diferencia, exactamente igual que la crítica en Kant. Esta interpretación está indirectamente confirmada en la posición marginal que ocupan estos filósofos respecto a los centros del poder político:

[la crítica kantiana] It belongs nowhere other than to a *topos* of difference. It is misleading to speak of this *locus* in terms of a concrete spatiality, yet it is inseparable from the physical locality of Kant's life in Königsberg. It is well known that he rarely left this town during his lifetime, refusing, in particular, to go to Berlin, the political capital of the region. Though politically unimportant, Königsberg, active port on the Baltic, was not a provincial town but a center of communication, supplied with information from various

Press 1995, 5.

⁵³ Recientemente se ha convertido en un lugar común de crítica para los 'filósofos de la ciencia'. Cfr. Damasio, Antonio (1994) *El error de Descartes*. Crítica 2001, 228-232. Ratey, John J. (2001) *El cerebro*. DeBolsillo 2003, 199. Sin embargo, Descartes tiene dos tratados propiamente antropológicos, *El tratado del hombre* y el *Tratado de las pasiones* [(1662) *El tratado del hombre*. Alianza 1990], adecuados para una comprensión del problema de la relación mente-cuerpo, más allá del *Discurso del método* y los *Principios filosóficos*.

resources. It reminds one of the role of Amsterdam for Descartes. Kant ‘lived’ the *cogito*.⁵⁴

El *cogito*, en la lectura de Karatani, ocupa un lugar intersticial. Es una afirmación de la *singularidad* de la primera persona y su fundamento universal (Dios, identificado con el mundo en Spinoza), frente a la lectura particularista que elimina la connotación gramatical de persona para subrayar la generalidad semántica del contenido de *conciencia*.⁵⁵ Si esto es así, el proyecto cartesiano nos aparece bajo una nueva luz, como proyecto de edificación de la sociedad europea como un conjunto de singularidades irreductibles. En consecuencia, la edificación del edificio europeo a partir del ‘siglo barroco’ presenta dos modelos diferenciados: el cerrado (centrípeto) de las comunidades nacionales, donde los individuos son expresión del ‘espíritu’ de la comunidad a que pertenecen y cuyas reglas los constituyen en su misma individualidad, y por otro lado el modelo abierto (centrífugo) de una construcción transnacional, donde el fundamento de los ciudadanos es inherente a su propia individualidad, la cual *constituye* los cimientos del edificio social.⁵⁶ Nuestro presente es la herencia de estos dos modelos fraguados en el mismo contexto socio-cultural, y por ende estético-político.

Desde la perspectiva de nuestra doble recensión del significado de ‘barroco’ en la historia intelectual japonesa, hemos de reprochar a Karatani su dependencia de la tradición crítica de lo europeo que ya hemos visto delineada en Watsuji, precisamente por su

⁵⁴ Karatani, 157.

⁵⁵ Karatani ofrece una discusión sobre las diferencias de la interpretación ‘singularista’ del *cogito* frente a la ‘particularista’, en el capítulo titulado “The linguistic turn and *Cogito*,” en *ibid.*, 149-158.

⁵⁶ El carácter utópico del modelo social propuesto por Karatani ha quedado más de relieve en su obra reciente: *Transcritique on Kant and Marx* [2003. The MIT P.]. En este ensayo el autor intenta recuperar la herencia del llamado ‘socialismo utópico’ en el s. xix en Francia y Alemania, pero las raíces del pensamiento utópico europeo son más antiguas. Precisamente corresponden al ‘siglo barroco’, en que la nueva Europa por construir inspira los sueños sociales de Moro, Campanella, etc. Sobre la posibilidad de un pensamiento neo-utópico al estilo de Karatani, vid. la recensión crítica de Fukuda, Kazuya (2003) *Gendai bungaku* [Literatura contemporánea]. Bungei Shunju, 192-213.

simplismo, que contrasta con la complejidad del análisis de un Yamaguchi. No obstante, su original interpretación del *cogito* cartesiano abre las puertas a toda una nueva consideración del rol de su personalidad intelectual, que lo hace estar a caballo a nuestros ojos entre el proyecto restaurador heredado del erasmismo jesuítico, y el innovador, ‘singularista’ en términos de Karatani, que nos presenta en conjunto a una personalidad a fin de cuentas más compleja, quizá más angustiada, menos segura y más solitaria de lo que nos lo pinta la tradición. Diríamos que se acerca a uno de esos perfiles ‘barrocos’ que dibuja d’Ors, marcados por el espíritu de la disidencia.⁵⁷

6. El bosque barroco

La semiótica posmoderna del popular filósofo **Nakazawa Shin’ichi** (1950) llama la atención sobre la tremenda carga mito-poética que contiene la figura natural del bosque en el pensamiento del folclorista y naturalista Minakata Kumagusu (1867-1941). Minakata propone la figura del bosque como la antítesis de la abstracción moderna de la sociedad de mercado y el estado Meiji impuesto desde arriba, tal como lo interpreta Nakazawa. El bosque se revela simbólicamente como el nicho ecológico de donde surge la vida biológica, la vida psicológica y la vida social. Por tanto, el bosque contiene la matriz de la vida. En él la vida encuentra su referente como sistema autopoietico de organización caracterizado por dos factores: la complejidad y la fragilidad, pues se trata

⁵⁷ De Descartes dice d’Ors: “[s. xviii] La poesía se modela en la retórica de Boileau; la ciencia, según la mecánica de Descartes.” [47], “Voltaire, [pertenece] al racionalismo, aportado al mundo moderno por Descartes [...] ¿Cómo no advertir, por otra parte, que al sistema de Descartes y de Voltaire había pertenecido ya, veintidós siglos antes, el filósofo racionalista Zenón de Elea? [64], “A esta gradación literaria, Racine, Fenelón, Bernardin de Saint-Pierre, corresponde en el dominio del pensamiento la serie Descartes, Malebranche, Juan Jacobo Rousseau.” [107], y “Claudio de Lorena nos recuerda a Fenelón [...] A Fenelón, o bien, entre Descartes y Rousseau, a un Malebranche.” [108]. La percepción convencional de Descartes como principio moderno de restauración del racionalismo mecanicista griego contrasta con la lectura propuesta por nosotros y

de un ecosistema sostenido por todos y cada uno de sus elementos constitutivos. La riqueza de la vida natural, la inmensa variedad de sus formas queda cincelada en la sensibilidad humana orientada hacia el misterio de su profundidad, y éste se expresa de diversos modos, pero todos coinciden en dibujar algún tipo de *mandala*. Así explica Nakazawa que en la historia japonesa se haya producido esa fusión natural del politeísmo popular del shinto con el tantrismo expresivo del budismo *Shingon*.⁵⁸

A la presentación del pensamiento anterior, curiosamente Nakazawa la denomina “El barroco del bosque.”⁵⁹ Es un uso raro del término ‘barroco’ entre los intelectuales japoneses contemporáneos.⁶⁰ Podemos inferir, por la naturaleza del texto, que su autor desea imprimir un carácter transcultural a la figura de Minakata, para enfatizar su diferencia con los pensadores coetáneos a él y representativos del llamado ‘segundo nativismo’, de talante marcadamente nacionalista. Nakazawa procura así despertar nuestra sensibilidad estética a toda una corriente de expresión de la riqueza bio-psíquica que nace en el Tíbet y se extiende hasta Japón, donde encuentra un humus fertilizado por el politeísmo nativo y las pequeñas aldeas formadas en la falda de los innumerables

requiere de re-examen.

⁵⁸ No hay que olvidar que en nuestro entorno académico se tiende a simplificar en exceso cuando se habla de cosas como ‘el budismo’ o ‘el arte budista’. Desde la perspectiva de nuestro estudio hemos de reconocer que hay tipologías dentro de las tradiciones budistas, como la mencionada, que se asemejan más al concepto d’orsiano de lo barroco que ningún tipo de clasicismo. D’Ors atribuye esta semejanza al panteísmo. “El budismo en Oriente, a la hora misma en que el Occidente, por obra de la ciencia griega, se consagraba al racionalismo, propio del ‘eón’ clásico, ¿no ofrece esta misma nota? [carácter panteísta]” [*Lo barroco*, 82-83]. Sería interesante examinar la ‘especie’ propuesta por d’Ors del *Baroccus buddhicus* con el tantrismo *Shingon* evocado por Nakazawa. Vid. el cuadro de clasificación del género *Baroccus* en *Lo barroco*, 93. Otra clave que presenta d’Ors es la semejanza del barroco budista con el ‘franciscano’: “Más tarde, el Barroco franciscano evocará las maneras del Barroco búdico.” [ibid., 94].

⁵⁹ Se trata de un capítulo del libro que lleva el mismo nombre. Vid. Nakazawa 1992, *Mori no baroque* [Barroco del bosque]. Celica Shobo, 295-330.

⁶⁰ Paradójicamente este tipo de licencias semánticas son muy características de los estilos de la posmodernidad. Sustentados sobre los denominados ‘juegos de lenguaje’, tienen una cierta equivalencia con el uso extra-léxico y gramatical propio de los poetas barrocos. Cfr., p. ej., Burke, Peter (1997) *Formas de historia cultural*. Alianza 2000, 124.

bosques de su geografía. Y esta gran tradición la conecta con la sensibilidad barroca.⁶¹ Frente al dominio en el discurso japonés del concepto de barroquismo como propio de una estética sobrecargada y contraria al espíritu de la simplicidad nipona ensalzada por tantos nacionalistas de la cultura, Nakazawa sugiere su propia antítesis, invirtiendo el sentido de 'lo barroco' para que signifique la riqueza, complejidad y exhuberancia de las formas de vida, y de este modo rescata el concepto en el contexto de un discurso eco-filosófico.⁶² Quizá este 'barroco natural' pueda constituir una tercera propuesta, junto al 'arquitectónico' y al 'teatral', en nuestro examen provisional de una tipología del barroco japonés.

Diciembre 2003

© Alfonso Falero Folgoso

⁶¹ Encontramos sin duda en el policentrismo propio del pensamiento posmoderno un eco de lo que d'Ors llamó 'la multipolaridad' barroca. Vid. "Morfología del barroco. La multipolaridad, la continuidad" en *Lo barroco*, 84-91.

⁶² Para contrastar este raro sentido de lo barroco 'natural' (perfectamente inteligible en términos d'orsianos por otra parte) en Nakazawa, vid. "La noche transparente del s. xviii" en Nakazawa 1995, *Goethe no mimi* [Los oídos de Goethe]. Kawade Bunko, 66-79. Se trata de un ensayo posmoderno en que restaura el proyecto ilustrado europeo como modelo para un mundo (el actual) en urgente necesidad de re-construcción dentro de los límites de la razón. Destacamos en este proyecto la presencia de un clasicismo 'arquitectónico' que contrasta fuertemente con el sentido de barroco 'natural' del texto que nos ha servido de comentario.