



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA

Máster Universitario en Filosofía Teórica y Práctica
Especialidad de: Filosofía Práctica

Trabajo Fin de Máster
La Estética de las Manifestaciones Culturales Zen en Japón

Autor: David Escat
Tutor: Jordi Claramonte Arrufat

Madrid, 5 de Junio de 2013

RESUMEN

Pintura, ikebana, artes decorativas... Zen en el hogar, el jardín o la oficina. Existe desde la segunda mitad del S.XX una sublimación del Zen, como término dotado de unas ciertas connotaciones de espiritualidad que se asocian en el imaginario a unas determinadas formas. Una estética particular reconocible por y accesible al gran público. Sin embargo, ¿cuánto hay en verdad de estética zen en dicha moda?, ¿existe tan siquiera una estética Zen?, y en tal caso, ¿cuál es su trasfondo y qué características podemos predicar de ella?, ¿es un simple producto de consumo? Éstas son algunas de las cuestiones fundamentales que este trabajo pretende abordar.

La escuela Ch'an surgida en China, encuentra su origen en un episodio de la vida de Buda con un discípulo llamado Kāshyapa. Su recepción en Japón sin embargo tendría unas repercusiones sin igual hasta el punto de llegar a adquirir un carácter identificativo con las esencias de la cultura y el pensamiento nipón, coadyuvando a la construcción del nacionalismo japonés en el S.XX. El Zen es una práctica espiritual que no solo se plasma en artes figurativas, sino se extiende a otras prácticas culturales como la ceremonia del té, el tiro con arco o las artes marciales. Se trata por lo tanto de un complejo sumamente heterogéneo que plantea el problema de definir unas notas comunes identificativas a todas ellas. A esta dificultad se añade su significación, interpretación y evolución a lo largo de un periodo de casi 1500 años, su interacción con algunas corrientes Occidentales así como la comprensión de un código conceptual a veces de referencias difíciles en nuestra tradición filosófica. A pesar de ello, el Zen no es sino una mirada a nuestro interior con el fin último de trascendernos, y en este sentido atiende a una necesidad universal e intemporal del hombre.

LA ESTÉTICA EN LAS MANIFESTACIONES CULTURALES ZEN EN JAPÓN

Índice

Introducción

Cuando los contactos de Europa con Asia Oriental comenzaron a consolidarse en el SXIX, Oriente empezó a verse con una naturaleza dual. Extraño y misterioso, un tanto amenazante, bárbaro y a la vez exótico y romántico. En este contexto, producto de ese contacto surge un movimiento conocido como *Orientalismo*, y como un apéndice específico de igual naturaleza, el *Japonismo*, que no solo tendría efectos en la construcción de una determinada imagen de Japón en Occidente, sino en Japón mismo como reacción a la llegada de la modernidad a partir del periodo Meiji (1868-1912). En la construcción de esta idea de Japón, ocupa una posición destacada la estética expresada en sus obras de arte e iconografía, lo que permite un doble análisis: por una parte de las posibles formas de representación – ilustrativas, textuales, espaciales, etc. – y por otra el sentido de su interpretación no en un contexto único sino cambiante, de conformidad, resistencia o subversión, como tendremos ocasión de ver más adelante.

Aun en contextos diversos, la estética Zen terminaría por constituirse en icono de la cultura identitaria de Japón. Así para Ruth Benedict, la antropóloga autora del clásico *La espada y el crisantemo (1946)*, la superficie del arte Zen no es sino la expresión de unas características ascéticas y estéticas nacionales innatas a los japoneses. Respecto al

proceso que conduce a tal identificación, señalan Clifford y Marcus que “*todo sistema textual de representación cultural es i) algo construido o una moda y ii) fomentado por un proceso literario – metáforas, figuraciones, narrativas, etc*”¹. Ciertamente, ambos se dan en el caso de una estética Zen, aunque es especialmente el proceso literario uno de los báculos esenciales de su construcción como tendremos ocasión de ver.

Hemos referido la existencia de dos caminos convergentes, el occidental y el japonés. Será sin embargo el primero el decisivo en la constitución de esta especie de topografía de lo japonés, y en consecuencia, la primera vía que trataremos de resumir. Ya en el SXVI, los españoles y portugueses llegados a Japón, aludían a la estética japonesa, a su vez tema recurrente en los escritos de los viajeros del SXIX y primeros del XX. Michael Cooper, en su obra *Rodrigues the Interpreter: An Early Jesuit in Japan and China (1994)*, se refiere ya en detalle al “discernimiento estético” de la ceremonia del te (chadō), dotado de un vocabulario artístico específico, a la vez que alude a un cierto deseo de ascetismo y eremitismo como parte de la estética japonesa que se manifiesta en todos los aspectos de la vida cultural del país. Esta dimensión ascética no debe ignorarse, y así en la obra de Luis de Guzmán, *Historia de las Misiones ((1601)*, se describían “*las prácticas ascéticas rigurosísimas de los Xamabugis (Yamabushi o guerreros de las montañas) ...*”².

Esta tónica sería recurrente hasta primeros del SXX en que Emile Hovelague manifestaría que “*el ideal que gobierna por entero la vida de los japoneses es una visión que en último término pertenece al orden estético*”³. Y en términos similares escribirían otros autores como Kipling o Ernest Satow.

No es pues de extrañar que desde mediados del SXIX a la luz de esta sensibilidad, se despertara en Occidente una fiebre coleccionista de obras de arte japonesas, de la que son ejemplos coleccionistas como John La Farge, Ernest Fenollosa o Emile Guimet, quienes contribuirían decisivamente a su difusión y conocimiento en Occidente. Particularmente

1 Clifford, James y George E. Marcus, eds. 1986. *Writing culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley and L.A.: University of California Press. Conforme a: *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p.17.

2 *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p.25.

3 Hovelague, Emile. 1928. *Les peuples d'Extreme Orient. Le Japon*. Paris. Conforme a: *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p.19.

Fenollosa perseguía una ambición si acaso utópica: aunar Oriente y Occidente combinando la sensibilidad estética japonesa con la técnica occidental en un modelo de educación artística universal, lo que en definitiva presupone la creencia de la existencia de una sensibilidad estética universal. Lo cierto es que esta difusión de arte y estética japonesa tuvo un impacto notorio en el arraigo del movimiento llamado Japonismo, cuya influencia llegaría al punto de inspirar movimientos artísticos como el impresionismo. En realidad ello no era sino parte de un movimiento romántico más amplio que miraba a Oriente con nostalgia, en busca de un ideal estético que sirviera de elemento de fuga respecto a la alienación que conllevaba el irrevocable proceso de industrialización y capitalismo. En este contexto no es de extrañar que las obras y estudios sobre el particular se multiplicaran. Particularmente podríamos destacar un suplemento llamado *Estética* a la obra *The Japanese Mind* (1967), escrito por Charles A. Moore, y donde señalaba que :

*Tan importante es la estética en la cultura japonesa, que ha sido aceptada por muchos estudiosos como la característica positiva más destacada de la cultura japonesa, constituyendo la esencia misma de la vida japonesa. En comparación con otras culturas, la estética ha sido considerada la expresión única y esencial de la espiritualidad en Japón, como lo es la Ética en China, la religión en India, y posiblemente la Razón en Occidente (...)*⁴.

Esta triple identidad entre Zen, cultura y Japón alcanzaría tal arraigo que es la que aún se transmite en entornos académicos (escuelas y universidades), comerciales o en sistema de representación visual como fotografías, películas, etc. Paul Demieville, en su análisis de la obra de Daisetsu Suzuki afirma que “*casi toda la cultura de ese país es interpretada en relación al Zen, que se convierte así en la clave que permite el acceso no solo a la estética (pintura, poesía, etc) sino también al militarismo japonés*”⁵

4 Moore, Charles A. Ed. 1967. *The Japanese Mind: Essentials of Japanese Culture and Philosophy*. Honolulu. University of Hawaii Press. p.266-267.

5 Faure, Bernard.1993. *Chan insights and oversights; an Epistemological Critique of the Chan Tradition*. Princetown, NJ: Princetown University Press. P.66.

La idea de un Japón romántico y femenino se popularizaría con otras obras como *Madame Crisantemo*, de Pierre Loti, que inspiraría la opera de Puccini *Madame Butterfly*.

No faltaban por supuesto autores que criticaran esta idealización romántica y exótica. El propio Oscar Wilde se preguntaba por ejemplo si realmente alguien podía imaginarse que los japoneses fueran como se nos presentan a través de sus obras de arte. Sea como fuere, el Japonismo fraguó y encontraría en el Zen el terreno propicio en el que concurrían esteticismo y ascetismo, o dicho en otros términos: sensualidad y disciplina.

En una línea paralela, el interés de Occidente por el Budismo se iniciaría a finales del SXIX, con la traducción de diversos sutras por parte de estudiosos como Max Muller, Brian Hodgson o Eugene Burnof, siendo el Zen la que alcanzaría mayor predicamento de entre sus escuelas.⁶ En particular, fueron los textos de Daisetz Suzuki publicados en los años 20 en la revista *Eastern Buddhist* los que hicieron llegar el Budismo Zen al gran público. Sin embargo, incluso los escritos de D.S. y otros autores japoneses como Nishida Kintarō que publicaban en Estados Unidos, están probablemente influidos por estudiosos occidentales bajo cuyas tutorías se formaron al salir de Japón. En esta línea occidental también fue un occidental, Arthur Waley el primero en establecer una conexión entre Zen y Arte en Japón en su obra *Budismo Zen y su relación con el Arte (1922)*⁷.

Desde Japón, la emergencia de un capitalismo industrial con una fuerte connotación extranjera a partir de la restauración Meiji (1868), generaría, al igual que en Occidente una reacción de fuga intelectual a través de la búsqueda, y afirmación de la propia identidad a través del componente cultural. Ya hemos visto como esa reconstrucción se divulgaría posteriormente por autores japoneses con una fuerte influencia occidental en su formación, lo que llevaría al uso frecuente de una epistemología occidental. Es el caso de Kazukō Okakura (*The book of Tea – 1906*) o más recientes el propio D.S. o Shin 'ichi Hisamatsu (*Zen and the Fine Arts-1971*). Ello sin embargo es parte de un movimiento

⁶ Lopez Donald, S. Ed 1995. Curators of the Buddha. Chicago: University of Chicago Press. Conforme a: *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p.27.

⁷ *ibid.* p.28

más amplio y de raíces que se remontan en el tiempo. En esta punto debemos referirnos al género conocido como *nihonjinron*, que puede traducirse en algo así como discusiones o teorías sobre lo japonés.

Engloba una serie de estudios en campos diversos (lingüística, arte, historia, psicología, etc) que tratan de explicar las peculiaridades de la cultura y la mentalidad japonesa en contraposición a la de los otros países, particularmente Occidentales y fraguar una idea de unicidad de lo japonés. Alrededor de un 5% de la literatura al respecto se debe a antropólogos culturales que mayoritariamente coadyuvan a esa identidad de cultura y Zen. Si bien algunos autores afirman que *nihonjinron* solo engloba escritos posteriores a 1945, sus raíces se remontan al menos hasta el SXVIII y la escuela kokugaku (lit. "estudios nacionales"), que analizaba las obras literarias japonesas con el fin de fijar los valores genuinamente japoneses anteriores a la penetración de la cultura China. No es de extrañar que el tema surgiera con toda violencia cuando a finales del SXIX, bajo presión militar, Japón se viera obligada a abrir sus fronteras a las potencias occidentales, emprendiera su camino a la industrialización y cobrara conciencia de la imagen con que era percibida en Europa y Estados Unidos, desde la superioridad imperialista de los tiempos. El carácter único de lo japonés coadyuvaría así a un nacionalismo, que irremediablemente tendería al imperialismo militar, proveyéndole de un sustrato ideológico.

Existen otras vertientes del movimiento *nihonjinron*, y así autores como Peter N. Dale (1986), Harumi Befu (1987), and Kosaku Yoshino (1992) lo identifican como una herramienta para lograr la cohesión, la conformidad o la subyugación política y social del pueblo japonés. Así Peter Dale en particular lo caracteriza del modo siguiente:

Primero, implícitamente asume que los Japoneses constituyen una entidad racial cultural y socialmente homogénea, cuya esencia permanece virtualmente inmutable desde los tiempos de la prehistoria hasta nuestros días. En segundo lugar presuponen que los japoneses difieren radicalmente de cualquier otro pueblo. En tercer lugar, son radicalmente nacionalistas, exhibiendo una hostilidad conceptual y procedimental frente a cualquier análisis que pueda parecer que deriva de fuentes no japonesas. En un sentido general, nihonjinron puede ser definido como trabajos de nacionalismo cultural centrados en el carácter único de Japón en cualquier aspecto, y que son hostiles tanto

*frente a la experiencia individual y frente a la noción de diversidad socio-histórica interior*⁸.

En los años 30 del siglo pasado, la idea general del *Japonismo* como reflejo de una cultura única – la japonesa – se había convertido ya en una mera manifestación chovinista, principalmente de consumo interno en un nuevo período de creciente nacionalismo. En el ámbito de la estética, esa cultura única venía a plasmarse en conceptos como wabi-sabi (侘寂), pobreza y soledad, esenciales en cualquier disciplina artística. Uno de los soportes intelectuales de este movimiento vino dado con la publicación de un número especial de la revista *Sishō* en Abril de 1935, llamado “El pensamiento oriental y las artes” (*Tōyō shisō to geijutsu*) el cual contenía un artículo sobre el *Zen y las Artes*, escrito por Hisamatsu Shin’ichi, discípulo de **Nishida Kitarō**⁹, que iniciaría el reconocimiento del Budismo en general y del Zen en particular, en la estética japonesa, hasta el punto de no faltar autores como Daisetz Suzuki que afirmarían que los principios de la disciplina Zen son intrínsecos a todas las artes japonesas. Obviamente no faltan críticos que cuestionan tal aseveración, como **Heinrich Dumoulin** para quien ese maximalismo no representa sino una especie de reduccionismo que ignora el hecho de que diversas manifestaciones estéticas japonesas como el ukiyo-e, la arquitectura militar o la pintura japonesa decorativa, no se atienen a esa visión simple, limpia y directa que inspira el Zen. La razón última de tal declaración radica en su inserción en el contexto del debate más amplio ya aludido como es el del dualismo Oriente-Occidente, en el que Suzuki realiza manifestaciones tales como que Occidente trata de subyugar la naturaleza, a diferencia de Oriente¹⁰ o “*ciertamente hay verdad en la aseveración de que la mente oriental es intuitiva mientras la occidental es lógica y discursiva*”¹¹. En realidad Suzuki, y los autores que se mueven en la misma

⁸ Dale, P.N. *The Myth of Japanese Uniqueness*. 1986. London and Sidney: Croom Helm (with the Nissan Institute for Japanese Studies, University of Oxford), p.16

⁹ Nishida Kintaro fue el filósofo japonés más importante del SXX. Estableció en Japón la disciplina tal y como se practica en Occidente, combinó filosofía occidental con fuentes de pensamiento Asiático y estableció una nueva base para el tratamiento del Budismo en Asia Oriental, situando al zen en el núcleo de un budismo re-definido.

¹⁰ Zen and Japanese Culture, p.334

¹¹ Ibid p.219.

órbita, omiten por muchas de las razones que hemos venido explicando la influencia de diversos conceptos anteriores al Zen, su mutabilidad, y los diversos factores históricos que en los siglos XIX y XX permitieron su auge como principio estético.

En definitiva, el Zen como movimiento con implicaciones estéticas conlleva un fondo contextual y doctrinal que se remonta al menos casi dos siglos, con multitud de percepciones y consideraciones, que se desarrolla paralelamente en Occidente y Oriente, de forma tal, que pronto alcanzaría entidad académica en Universidades, Asociaciones, y Sociedades de todo el mundo, multiplicándose sus estudios y difusión a través de investigaciones y publicaciones llevadas a cabo en tal ámbito. Hemos citado algunas de ellas, pero la lista es interminable, si bien el objeto de análisis tiende a referirse al:

- Zen como pensamiento global. Ejemplos: Abe, Masao. *Zen and Western Thought*. University of Hawaii Press. 1989; Buswell. R.E. *The Zen monastic Experience*. Princetown University Press. 1992;

- Arte o la cultura Zen en general. Ejemplos: Asquith, P.J. y Arne, K. *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*. Nordic Institute of Asian Studies. 1997; Faure. B. *The Rethoric of Immediac: A cultural critique of Chan/Zen Buddhism*. Princetown University Press. 1991; Hisamatsu, S. *Zen and the Fine Arts* (1971), Hoover. T. *Zen Culture* (1978); Okakura. K. *The ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan*. (1903)

- Manifestaciones artísticas y estéticas particulares. Ejemplos: Brown, K.H. *The politics of reclusión: Painting and Power in the Momoyama Japan*. University of Hawaii Press. 1993; Chance. L. H. *Formless in Form: Kenko, "Tsurezuregusa" and the Rethoric of Japanese Fragmentary Prose*. Standford University Press. 1997; Colby. B.N. *The Japanese Tea Ceremony: Coherence Theory and Metaphor in Social Adaptation*. Standford University Press. 1991; Hammitzsch, H. *Zen in the art of Tea Ceremony* (1958) 1979; Herrigel, E. *Zen in the Art of Archery*. 1953; King. W.L. *Zen and the Way of the sword*. Oxford University Press. 1993; Morris. V. *Zanshin: Meditation and the Mind in Modern Martial Arts* (1992); Saunders, D.L. *Mudra: A study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*. Princetown University Press (1960) 1985.

En esta categoría vale la pena destacar la obra titulada *KanZen Gateki (1849)*, del autor japonés Anzai Un'en, en el que explica la división entre la escuela Zen del norte y del sur, el paralelismo entre la escuela de pintura Zen del norte (poli cromática) y del sur (blanco

y negro), y da cuenta de los distintos autores y sus obras a lo largo de la historia y hasta sus días.

- Antropología y Etnografía. Ejemplos: Dale, P.N. *The Myth of Japanese Uniqueness*. University of Oxford. 1986

Esta referencia ejemplificativa pone de manifiesto 3 datos: en primer lugar que la mayor divulgación se realiza especialmente a finales del SXX, en segundo lugar, que se hace principalmente en el ámbito académico, y a impulso sustancialmente de un selecto abanico de universidades estadounidenses, y en tercer lugar, como ya se infería de lo que hemos venido señalando, que son principalmente autores occidentales los que abordan su estudio. En la mayoría de obras, la estética, en su acepción de categoría filosófica (occidental), es tratada incidentalmente, a través de conceptos que tratan de construir, conectar e interpretar la obra o la representación cultural específica en el contexto de la doctrina budista Zen por medio de algún elemento. No faltan tampoco obras, aunque minoritarias, que siguiendo las pautas referidas, traen la estética al primer plano de su análisis. Tal es el caso a título ejemplificativo de Pincus.L. *Authenticating Culture in Imperial Japan: Kuki Shūzo and the Rise of National Aesthetics*. Berkeley and L.A: University of California Press. 1996; Starss, R. *An Artless Zen: The Zen Aesthetic of Shiga Naoya (1998)*; Theodore de Bary, W. *Japanese Aesthetics an Culture*. State University of New York Press. 1995 Resulta difícil sin embargo, especialmente con anterioridad al SXX, encontrar obras globales sobre estética Zen. Lo más destacado fue la obra escrita durante la dinastía Ming por Tung Chí-ch'ang, *Hua-ch'an-shih sui-pi*, compuesto de cuatro volúmenes, los dos primeros dedicados a caligrafía y pintura y los dos últimos a descripciones, biografías, escritos y dichos diversos. Una de las notas más relevantes que dimanaban de tal obra es la idea de que tanto la producción como la apreciación de una obra Zen requiere haber alcanzado preliminarmente un estado de "éxtasis Zen"¹².

En general por lo demás se echa de menos una introducción al Budismo en general y al Zen en particular, como marco de pensamiento que permita contextualizar e interpretar

12 Awakawa. Y. *Zen Painting (1970)*. p.13

una representación artística o cultura específica como perteneciente a tal contexto, más allá de la invocación aislada de significantes conectores con su doctrina, así como una referencia conceptual a la estética en cuanto categoría occidental, y las posibilidades de transferencia a su ámbito de este tipo de representaciones concebidas ajenas a tal categoría. A partir de ahí cabría analizar si existen pautas que permitan catalogar una obra o representación cultural como manifestación de estética Zen. Ello es aún más relevante no tanto en obras tradicionales sino contemporáneas, y también en la consideración de las notables diferencias que median entre manifestaciones tan diversas como la pintura, la arquería o la ceremonia del te. En consecuencia, los dos primeros serán los aspectos específicos que van a ocupar la atención más inmediata de este trabajo, quedando el tercero para un epígrafe de conclusión.

Zen

El Zen constituye una evolución en Japón de la escuela china de budismo Ch'an. Su origen último, así como su contenido conceptual esencial radica pues en ese híbrido un tanto ambiguo de metafísica y religión que constituye el Budismo, y al mismo tiempo, es resultado del contacto del pensamiento chino con el hindú. En este sentido se ha argumentado que aquel tiene una orientación más práctica frente a la más filosófica de la India. Esto puede advertirse en varios aspectos, no ya solo doctrinales, sino organizativos, como en la estructura de los monasterios. A diferencia de las hermandades sangha en que se organizaban los budistas en India, los monasterios Zen constituían un cuerpo que se auto-regulaba y ordenaba en diferentes departamentos especializados, cada uno de los cuales disponía de su propia oficina. Asimismo, en la regulación de la vida que debían llevar, los monjes Zen lejos de apartarse de los asuntos cotidianos del mundanal ruido, se empleaban en ellos, desarrollando actividades económicas o políticas. También divergían en la forma de llegar a la verdad, basando su aprendizaje en su relación con un maestro, cuyos sermones escuchaban y al que dirigían sus preguntas, ignorando con frecuencia la lectura de los sutras. Precisamente, el hecho de no desarrollar un contingente teórico intelectual, y de su concurrencia simbiótica con otras corrientes de pensamiento, motivaron que con frecuencia pudiera asumir un sistema de pensamiento no

budista, sino taoísta o confucianista. Así por ejemplo, en los siglos XIV y XV, los cinco monasterios Zen en Kyoto, conocidos como las cinco montañas, constituyeron el centro principal de publicación de textos confucianos en Japón.

En cualquier caso, la iluminación (satori) constituye el núcleo fundamental de todas las escuelas budistas, incluido el Zen, y en este sentido, su consecución exige una implementación tanto verbal, como de acción, viniendo a ser experiencia y expresión una sola. En esta línea, toda la disciplina implicada tiende a revelar que Zen es nuestra experiencia diaria, y no algo impuesto desde el exterior.

Algunos fundamentos del budismo

Su fundación se debe al hijo de un jefe de la tribu Shākya, Shākya Muni de historicidad contrastada. Los auspicios ya le anunciaban como el perfecto iluminado que a su vez iluminaría el mundo de consagrarse a su realización espiritual, o como un monarca universal de dedicarse a las cuestiones de gobierno. Como heredero al trono, su padre pretendió aislarle del mundo exterior, pero incitado por la curiosidad escapó de palacio hasta en tres ocasiones sólo para descubrir el sufrimiento: la vejez, la enfermedad y la muerte. La zozobra espiritual que le causaría le comprometió firmemente en la búsqueda de una paz espiritual. Trató de encontrarla infructuosamente en maestros de su tiempo y reino. Después emprendería el camino del ascetismo, solo para descubrir que no es posible encontrar sosiego mental en el fragor de las privaciones, del hambre y el frío. Finalmente, a la sombra de un ficus religioso se sentó a meditar dispuesto a no levantarse hasta hallar respuesta. Allí, en trance, se le revelarían las llamadas *cuatro nobles verdades*, a saber: i) la vida está inevitablemente ligada al dolor, ii) el dolor está ligado al deseo, iii) solo cesando todo deseo, puede cesar el dolor, iv) ello exige de la práctica de una estricta disciplina moral que se traduce en la llamada *vía de en medio*, una de las banderas del budismo que aboga por la moderación alejada tanto de los deseos terrenales como de las penalidades ascéticas, lo que se concreta en lo que podemos llamar *El noble camino de los 8 pasos*: rectitud en la visión, rectitud en la resolución, rectitud en el habla,

rectitud en la conducta, rectitud en la forma de vida, rectitud en el esfuerzo, rectitud en el pensamiento o conciencia, y **rectitud en la concentración**, paso relevante a los efectos de este trabajo, como veremos posteriormente.

El tipo de vida de Shākyamuni y sus seguidores podría parecernos hoy en día bastante poco moderado en términos de penalidades, habida cuenta que eran nómadas ocho meses al año y tomaban una comida al día que debían obtener a través de la mendicidad. Sin embargo ello debe ponerse a la luz de las prácticas de la mayoría de los otros grupos religiosos, que por ejemplo no tenían permitido lavarse, vestirse, y se castigaban físicamente.

Su doctrina debe además ponerse en conexión con la concepción de la esencia del ser. Todas las cosas son compuestas, y en consecuencia transitorias, ya que la composición de los agregados es siempre susceptible de cambiar. No existe en consecuencia un elemento eterno o permanente como puede ser el alma. De hecho, todo en el universo puede ser clasificado conforme a 5 categorías: forma y materia (rūpa), sensaciones (vedanā), percepciones (saññā), disposición física o construcciones (samkhāra), que incluye las diversas emociones psicológicas, facultades, etc., y conciencia o pensamiento consciente (viññāna).

El proceso por el que la vida continua y una cosa lleva a la otra se explica a través de la idea de la *cadena de causalidad (Paticcasamuppāda)*, en la que la ignorancia funciona como motor dinámico del proceso de muerte y reencarnación. Al crear la ilusión de que el individuo permanece, genera estados psicológicos como el deseo o el aferrarse a lo material. La posibilidad de esta sucesión sin un elemento permanente como el alma se explica con una metáfora. El monje Nāgasena la explica así al rey Menander, que gobernó en el noroeste de India en el S.II a.C:

- *Suponga, su majestad, que un hombre enciende una vela con otra, ¿acaso una vela transmigra a la otra?*
- *No*
- *La llama muestra que hay reencarnación sin que haya transmigración*¹³

¹³ *Milindapañha* (Ed. Trenckner), p.71. Conforme a *The Buddhist Tradition in India, China and Japan*, p.25

El proceso de reencarnación solo puede detenerse alcanzando *Nirvana*, lo que literalmente significa apagarse, significando que la individualidad o la personalidad individual cesa en su existencia. Esta es la doctrina de la escuela más ortodoxa, la *Theravāda*, aún predominante en el sudeste asiático, si bien existen variaciones en la escuelas Mahayāna y cuasi-mahayānas. Estas surgieron con fuerza en el S.II d.C, argumentando que se basan en las últimas enseñanzas de Buda, tan solo reveladas a sus discípulos espiritualmente más adelantados, mientras Theravada constituiría una especie de doctrina preliminar. Una de las diferencias más esenciales entre ambas es la figura del bodhisattva. El objetivo de alcanzar Nirvana empezó a parecer egoísta, y en este contexto surge el bodhisattva, en referencia a aquellos que tras alcanzar la iluminación, usaban su poder espiritual, no para escapar del ciclo de reencarnación sino para ayudar a otros en su camino. Ello obligaría a construir la doctrina del triple cuerpo (Trikāya) de Buda, una especie de deificación cosmológica, para explicar su no permanencia como bodhisattva. Junto con esta teología, también se generaron algunas teorías filosóficas. La más relevante a los efectos de este trabajo es el del **vacío** formulada por la escuela Mahayāna Mādhyamika (doctrina de la posición intermedia), y que trata de probar que toda experiencia del mundo fenoménico es una ilusión por debajo de la cual yace la única realidad, la del vacío (**Sūnyatā**). El mundo fenoménico es real únicamente a efectos prácticos, lo que incluye la cadena de causalidad. Sūnyatā puede percibirse mediante la meditación de forma más real incluso que el mundo sensorial. En la medida que el vacío, que es Nirvana, todo lo ocupa de forma permanente, y habida cuenta que nosotros mismos somos partícipes de ese vacío, no podemos sino participar también y en consecuencia ser, naturaleza de Buda, aunque seamos incapaces de tener conciencia de ello. En una línea no muy distante, la escuela Mahayāna Vijnānavāda sostiene que el universo entero existe solo en la mente del que lo percibe, y lo mismo acontece con cualquier experiencia. Tan solo reconoce la existencia de una entidad independiente del pensamiento humano, tathatā, una especie de realidad última que podría corresponderse con la idea mencionada de vacío.

*Todos los fenómenos se originan en la mente, y cuando la mente se conoce completamente, todos los fenómenos se conocen también completamente. La mente conduce el mundo... y a través de ella el karma se acumula, sea bueno o malo*¹⁴.

Vale la pena mencionar que esta reconducción a la mente guarda un cierto paralelismo con la fenomenología occidental.

La llegada del budismo a China

Los primeros contactos de China con el budismo probablemente se produjeron a través de iconos llegados desde Asia Central. Los monjes budistas los llevaban junto a una serie de prescripciones para potenciar las facultades intuitivas, despertando el interés de muchos chinos que querían conocer si podía contribuir a lograr la longevidad, la levitación y otras facultades sobrenaturales. Así comenzó la difusión de textos budistas cuya metafísica después atraería el interés de los intelectuales chinos.

La llegada del budismo a China revitalizó el pensamiento autóctono - Taoísmo y Confucionismo - posibilitando su desarrollo. No obstante la tarea fue ardua, habida cuenta que China era ya una civilización desarrollada con una sólida línea de pensamiento. Sin embargo, mientras que el Confucionismo ofrecía soluciones predominantemente en el plano social, no coadyuvaba a satisfacer plenamente las que planteaba el plano espiritual. Taoísmo por su parte conectaba la vida con lo trascendente, con el *Camino* (Tao) como principio último que la guía y la afirma, aspirando a la inmortalidad. Frente al amor vital que subyace al taoísmo, el budismo parte de una concepción vital negativa, frente a la que sin embargo ofrece una esperanza redentora. El hecho de que ofreciera una explicación a las penalidades de la vida, y la fe en una salvación última en la que trascender la existencia, podía fácilmente interpretarse por los profanos como la especulación de una existencia superior, ayudando a su consolidación en China.

¹⁴ Sutra, Ratnamegha, Siksāsamuccaya, p.121-122 ,conforme a: The Buddhist Tradition in India, China and Japan, p.100

La escuela Ch'an

Es la escuela budista china de meditación, proveniente de término sánscrito dhyāna, traducido al chino como “fijar (la mente)”, “control del pensamiento” o “reflexión callada”. Se refiere a la práctica de meditar sobre la verdadera naturaleza de las cosas y como tal, no es ésta una práctica exclusiva del budismo. Su origen se halla en la circunstancia de que algunos de los textos indios sobre la práctica del yoga y el dhyāna fueron de los primeros en ser traducidos al chino, conquistando rápidamente adeptos entre la clase intelectual china. Sin embargo tales textos, aún traducidos, eran de difícil, si no de imposible comprensión para los chinos, de ahí que en su interpretación se sometieran a una simplificación y se canalizara adaptándola al propio pensamiento chino. En cualquier caso, lo característico de la escuela Ch'an es el énfasis que pone en la meditación como medio de lograr una conciencia intuitiva de la *Verdad Última*, es decir, de adquirir conciencia de la naturaleza propia, convirtiéndose así en Buda. Para ello se elimina todo pensamiento conceptual e influencia externa, incluyendo las sagradas escrituras.

Un motivo explicativo es el siguiente: Todos los fenómenos físicos son como fantasmas, efímeros, no existentes, y al advertirse esto, desaparece el deseo del vínculo con ellos. Muchos estudiosos Zen proclaman esta verdad, pero más que desde la experiencia, lo hacen desde las doctrinas y aforismos manifestados en las escrituras. Se aferran a expresiones, ejemplos y sentencias formuladas por los maestros que han alcanzado la iluminación, como si fuera ese el fruto de su propia experiencia. Usan el mismo vocabulario y las mismas interpretaciones, cuando necesariamente ni han podido tener las mismas experiencias que las alumbraron siglos atrás (sino otras) ni pueden interpretarlas con la misma luz ni vivirlas de igual manera. Por ello todo ha de realizarse de manera espontánea, como carácter que se opone a la predeterminación, siendo así que lo predeterminado no se corresponde con la realidad.

Suzuki pone el ejemplo¹⁵ del aforismo Zen: “*Uno es todo y todo es uno*” para señalar lo inútil de formular hipótesis y conjeturas con el fin de aprehender su sentido, sino que debe entenderse como únicamente susceptible de aprehenderse por medio de la intuición,

15 Suzuki, D.T. *Zen and Japanese Culture*, p.32

sin conceptualización alguna. Cuando vemos la luna, sabemos que es la luna y eso es suficiente, pero si tratamos de analizar la experiencia y formular una teoría del conocimiento, entonces nos alejamos del Zen. En otras palabras, se aceptan las cosas tal y como son.

Por todo ello se impone un sistema de enseñanza no basado en la palabra, sino transmitido mente a mente, bajo la dirección de un maestro al que el discípulo se somete enteramente. En este proceso de aprendizaje, la meditación se acompaña de otros métodos y actividades, incluyendo el trabajo físico para el sostenimiento de la comunidad religiosa. Tradicionalmente, el origen del budismo Ch'an se remonta a Buda mismo. En particular a un episodio en el que sosteniendo una flor ante sus discípulos vio a uno de ellos llamado Kāshyapa sonriendo. Entonces se daría cuenta que tan solo él había comprendido. Le entregó la flor y con ella la *Ley verdadera*, que sucesivamente pasaría a través de 28 generaciones para llegar a Bodhidharma, príncipe de un estado en el sur de India y que llegaría a China en el 520 d.C, convirtiéndose en el primer patriarca Zen chino. Resulta difícil señalar donde radica la línea entre la leyenda y la historia en este personaje, si bien parece acreditada la existencia de un asceta llamado Bodhidharma, entre el 420-479 d.C, cuyas enseñanzas centradas en la meditación se basaban en el *Sutra Lankāvatāta*. Sin embargo, solo a partir del SVIII, sus discípulos comenzaron una escuela con entidad propia¹⁶, aunque en el último tercio de dicho siglo, experimentaría un cisma que daría lugar a las escuelas del Norte y del Sur.

La Escuela del Norte considera que el camino hacia la Iluminación es gradual, desarrollándose paso a paso, y constituyendo la prueba del éxito en cada paso la resolución de un koan. La Escuela del Sur por su parte considera que es un proceso que se desencadena y se produce súbitamente, enfatizando la ausencia de pensamiento, y la identidad entre la meditación (samādhi) y la iluminación intuitiva (prajñā). Su origen se halla en los escritos de Bodhidharma quien manifestaría que la esencia del Zen es “Apuntar directamente a la mente y reconocer su verdadera naturaleza supone alcanzar la

¹⁶ El Leng-chia shih-tzu chi, una obra hallada en las grutas Tun-huang, acredita la existencia de la llamada secta Lanka, iniciada por Bodhidharma y hasta Shen-hsiu. Dicha obra pertenece a la escuela Ch'an del norte, frente a la que no tardaría en surgir una escuela Ch'an del sur, que establece el formato de las grandes historias que se han conservado en la posteridad. El Leng-chia shih-tzu chi contiene una serie de sermones y la auto-biografía de Hui-neng (713d.C), quien alegaba ser el sexto patriarca, todo ello transcrito por su discípulo Fa-hai. El estudioso Hu Shih, sin embargo, considera que la obra es del SVIII, escrita un seguidor de otro discípulo de Hui-neng, Shen-Hui. *The Buddhist Tradition in India, China and Japan*, p.209-211.

Iluminación” añadiendo que “ *hay una trasmisión independiente de las enseñanzas. No hay necesidad de las escrituras*”¹⁷.

El cisma se remonta al quinto patriarca. Este, con el objeto de decidir a quién debía transmitir la verdad, solicitó a sus discípulos que expresaran en verso su propia visión de la verdad. El poema que su principal discípulo, Shen-hsiu elaboró es el siguiente:

*Que el cuerpo sea como el ficus religioso
Que la mente sea como un cristal
Cuida de conservarla siempre limpia
Para que no atraiga el polvo.*

Este poema es considerado como expresión de un proceso de iluminación gradual. Por su parte, otro discípulo, Hui-neng, presentó los siguientes versos:

*Nunca hubo un ficus religioso
Ni hubo un espejo reluciente en su proximidad
Nunca hubo nada,
Por lo tanto, ¿de donde podría venir el polvo?*¹⁸

Estos versos por su parte niegan cualquier relativismo. Postular la existencia de un ficus religioso, como algo distinto de un pino por ejemplo, es un error, y lo mismo distinguir entre un espejo sucio y otro reluciente, ya que ni siquiera se reconoce la existencia del polvo o de suciedad. El Zen esencialmente consiste en alcanzar la iluminación intuitiva inmediata, percibiendo la verdadera naturaleza de uno mismo, que es la de todos, sin necesidad de la intermediación de doctrinas, o de reiteradamente pulir nuestras acciones. Dicho de otro modo, el Zen tiene por finalidad lograr una mirada sobre el misterio de uno mismo, que no es sino la Realidad última en si misma, y el medio de lograrlo no es mediante la enseñanzas de Buda plasmadas en los sutras, ni mediante la creencia en un

¹⁷ *The Zen teaching of Bodhidharma*, translated by red Pine (1987). Empty Bowl, Port Townsend, Washington. p.31

¹⁸ Awakawa. Y. *Zen Painting (1970)*.p.14-15

ser superior a nosotros mismos, ni mediante prácticas de ascetismo, ni mediante el manejo de conceptos, sino a través de una experiencia intuitiva que nos permita acceder a ese misterio, lo que se denomina satori.

Aunque los acontecimientos son oscuros, podría aventurarse que la escuela del norte, fundada por Shen-hui (670-762), gozaría del patrocinio imperial lo que le conferiría un mayor prestigio. Para competir con ella, la escuela del sur empezaría a invocar al maestro Hui-neng como el genuino heredero del quinto patriarca Ch'an, así como la superioridad de la doctrina de la Iluminación del Sur, que terminaría por adquirir preeminencia hasta el punto de que la totalidad del Zen en Japón, tal y como lo conocemos, deriva de las enseñanzas de Hui-neng. Y es que, estructurar el proceso de iluminación en etapas, supone conferir a estas un componente intelectual de aprendizaje incompatible con la doctrina de Bodhidharma, así como diluir el fin último de la meditación zazen, esto es, liberar la mente de conceptos y emociones.

Durante la dinastía Tang, la mayor parte de las sectas budistas disfrutaron del patrocinio imperial. La escuela Ch'an permaneció sin embargo al margen, destinando sus centros más a la instrucción que al culto. Cuando una reacción de signo contrario, es decir, de represión, se produjo, la escuela Ch'an lograría evitar la severidad de las persecuciones dada su limitada implicación en asuntos de Estado. Más aún, encontraría la protección de los "bárbaros" militares del norte, que rechazaban el confucianismo clasista de la capital. Durante el período de las Cinco Dinastías, se desarrollaron diversas sectas Ch'an, lo que se conocería como "las cinco escuelas y siete casas", siendo las más relevantes la escuela **Lin-chi**, fundada por los seguidores de *I-hsüan* (?-867) que toma el nombre del templo en el que servía, y la escuela **Ts'ao-tung**, fundada probablemente por *Liang-chieh* (807-869) y desarrollada por *Pen-Chi* (840-901).

Lin-Chi: Mirando en la naturaleza propia de cada uno.

Existe un discurso de I-hsüan¹⁹ que es el que probablemente mejor sintetice la doctrina de mirar en la naturaleza propia como medio de despertar a Buda en cada uno de

19 The Buddhist Tradition in India, China and Japan, p.225-231

nosotros. Entre otras cosas advierte contra cualquier actividad ajena a la pasividad de la vida ordinaria, particularmente contra la inutilidad de la meditación como medio de encontrar una respuesta en el exterior, aunque se sostiene su importancia precisamente como medio de lograr esa respuesta bloqueando cualquier pensamiento. Y en este sentido pone el ejemplo de aquellos incapaces de distinguir la verdad de la falsedad, que se inician en el estudio del budismo con ideas preconcebidas, y a la vez dispuestos a asumir cualquier enseñanza sin discernimiento alguno. Se aferran a las palabras y a los conceptos, como la idea *de lo sagrado o de lo puro*, y cualquier determinación conceptual oscurece el entendimiento y la contemplación de la verdad al mantenerles en la dinámica causa-efecto. La clave radica en adquirir conciencia de que nada es producido, incluso la mente es ilusión. Todo es vacío. No existen Buda, ni el presente, ni el pasado. Nada, y en consecuencia, nada hay que probar. De ahí la inutilidad de cualquier actividad a ello encaminada. Tan solo cabe aceptarla en esa actitud pasiva frente al día a día. Una vez que se alcanza esta certidumbre, se conquista la libertad y la plenitud porque nada hay que pueda predeterminar nuestra actitud, nuestro comportamiento o nuestra mente. La dualidad o la diferenciación es un obstáculo que se opone a la liberación del proceso kármico, es decir, de la cadena del proceso de reencarnación. Es lo que sucede mientras se diferencie entre por ejemplo lo sagrado y lo profano, o lo puro y lo impuro. También los cuatro elementos no son sino un sueño, y solo aquel que logra comprender que no nos controla podrá liberarse del mundo circundante y entonces no habrá diferencia entre partir o permanecer.

*Sin embargo basta un asomo de duda para que la tierra se haga manifiesta e impida nuestra liberación, un instante de amor para que el agua nos ate, un instante de ira o de alegría para que el fuego o el viento nos devuelva a los límites de esta ficción.*²⁰

Hemos visto como el contingente metafísico y filosófico hindú era de difícil comprensión para los intelectuales chinos, de ahí que su interpretación se realizara con arreglo a los parámetros de sus propias líneas de pensamiento. Esta circunstancia, entre otras, explica porqué el Zen experimentaría un sincretismo con las creencias y prácticas Taoístas y las

20 Awakawa. Y. *Zen Painting (1970)*.p.15

enseñanzas y la moralidad confuciana. Esta mezcla logró dotar de un gran impulso al pensamiento chino durante la dinastía Sung, reflejándose en la vida intelectual y artística de China. El ejemplo lo vemos así en la aparición de una escuela de pintura particular, muchas de cuyas obras llegaron a Japón durante el periodo Kamakura, contribuyendo a la difusión del Zen y actualmente catalogadas como tesoros nacionales. Una de las características de esta escuela es el llamado *estilo de un solo rincón*, que iniciaría Bayen (1175-1225) y adquiriría gran preeminencia en Japón, caracterizándose por la economicidad de la pincelada, ya que el objetivo es utilizar el menor número de pinceladas posibles para representar las formas.²¹ Un pájaro solitario en una rama muerta no solo representa al ave, sino la soledad del otoño, la evocación de los días acortándose y la naturaleza replegándose en si misma, lo que a su vez incita a la introspección y la vida interior. Esto enlaza con el concepto de *wabi*, pobreza, o no seguir las corrientes de moda de la sociedad de nuestro tiempo, o dicho de otro modo, no ser dependiente de las cosas mundanas, cultivar interiormente algo de un valor superior por encima del tiempo y la sociedad.

La economicidad de trazos permite cobrar distancia respecto a las reglas convencionales, y omitir una línea o una masa que dote de equilibrio la composición allí donde podría esperarse. El resultado final es de una cierta imperfección, desequilibrio, cuya belleza, acompañada de una sensación de antigüedad, se plasma en el concepto de *sabi*. *Sabi* es una imperfección arcaica, una aparente simplicidad y falta de esfuerzo en la ejecución, alejada de demostraciones espectaculares y que se presta a la contemplación íntima. Un ejemplo estupendo son estos versos de Fujiwara Iyekata (1158-1237). Frente a la posible exuberancia de la naturaleza en verano, exalta apenas unas hierbas en la nieve que anuncian el advenimiento de la primavera.

A aquellos que solo rezan por el florecimiento de los cerezos

Como me gustaría enseñarles la primavera

El brillo de un parche de verde

*En medio de la nieve que cubre la montaña*²².

21 Suzuki D.T, *Zen and Japanese Culture*, p.22

22 Suzuki D.T, *Zen and Japanese Culture*, p.25

La naturaleza es precisamente un concepto no budista que sin embargo adquiriría un espacio prominente en el Zen. En el Este, la naturaleza siempre ha sido un fuerza indómita e inconquistable para el hombre, de ahí que en su tratamiento artístico no fuera el simple objeto de la obra, sino el medio que guía la búsqueda de algo ilimitado y profundo, y que a su vez sirve para reflexionar introspectivamente, y en su caso expresar la propia experiencia de la iluminación . No es de extrañar pues el deseo de escapar lejos del caos de las sociedades humanas y tratar de penetrar y trascender algo aún más fundamental, tema este, que reflejarían en definitiva manifestaciones Zen como la pintura Zenga, y en particular, la temática paisajística Zenga. También en poesía, una manifestación artística estrechamente ligada a la anterior en a la medida en que toda pintura Zen incorpora una inscripción (san) que adopta una forma poética budista llamada *geju*, la cual por una parte recoge alguna enseñanza de la secta en cuestión, y por otra es cauce de expresión de la aspiración del intérprete. No hay que olvidar que los mismos monasterios Zen se construían en parajes naturales remotos, favoreciendo la observación, la interacción, y la incorporación del mundo natural al espíritu interior de cada uno.

La recepción del Zen en Japón

Mientras que la mayor parte de sectas budistas propugnaba la absoluta fe en algo que trascendía al individuo como camino a la salvación, el Zen declaraba que todo hombre participa de la naturaleza de Buda, y en consecuencia, la búsqueda debía dirigirse hacia uno mismo a través de la meditación. Precisamente la meditación fue el vehículo a través del cual el Zen llegó a Japón a través del patrocinio aristocrático, bien como práctica común de otras sectas, o como práctica independiente. Sin embargo su consolidación sería obra de dos hombres: Eisai (1141-1215) y Dōgen (1200-1253). Eisai comenzó sus estudios en el centro de budismo esotérico del monte Hiei. Viajaría posteriormente a China para estudiar Zen en el templo de T'ien-t'ung shan y regresar como maestro de la escuela Rinzai (Lin-chi en China) . También trajo algo de suma importancia y al que haremos continua referencia: el te. Eisai representa un aspecto del Zen como es la adaptabilidad y el pragmatismo. Así, para huir de la presión del Budismo esotérico de la

capital Kyoto, se trasladó al noreste, a Kamakura, región en la que se hallaba asentado el poder militar del país. El Zen fue inmediatamente adoptado por el estamento militar como práctica idónea a su estilo de vida, disciplinada y efímera. Eisai volvería a Kyoto donde se le permitiría el proselitismo a condición de contribuir también a la difusión de las otras sectas budistas, particularmente Tendai y Shingon. De esta manera lograría también establecer vínculos con la nobleza aristocrática, consolidando la aceptación del Zen en Japón. Dōgen representa otras cualidades Zen opuestas: la determinación obstinada y la independencia / individualidad. Así, a diferencia de Eisai, se negaría a predicar todo aquello que no fuera estrictamente Zen, y antes que ceder, prefirió abandonar la capital y trasladarse a la remota región de Echizen. Sin embargo, frente a posicionamientos radicales que abogaban bien por las escrituras, bien por la transmisión individual maestro- alumno como medios de estudio exclusivos de la disciplina, Dōgen aceptaba ambas creyendo en la fundamental unidad de todas las escuelas basada en las enseñanzas de Buda. Ello no obsta para que a efectos del satori se basara en el ejemplo mismo de Shakyamuni, quién se retiró precisamente a meditar. Sin embargo, como ya hemos tenido ocasión de apuntar, la meditación como cauce para alcanzar la iluminación es de por sí una actitud egoísta, y por lo tanto incompatible con la iluminación misma. Hay una cita expresiva a la que el propio Dōgen recurría: “ *Si quieres obtener una cierta cosa, primero has de ser un cierto tipo de persona. Una vez que logras convertirte en ese cierto tipo de persona obtener esa cierta cosa ya no es relevante*”²³

La escuela Rinzai de Eisai recurría a los kōan como medio de alcanzar la iluminación. Estos eran dilemas cuya solución no dependían de la lógica de la razón, y cuyo estudio podía llevar meses, incluso años, hasta que de repente, de una manera accidental o repentina, se alcanzaba a comprender la respuesta de una manera intuitiva. El objetivo era romper el proceso de lógica que nos ata a las cosas mundanas, despertar el sentido de la intuición, y proveer una experiencia de iluminación súbita. Dōgen representaba a la escuela Sōtō (Ts’ao Tung en China), observando que el koan es una práctica enfocada a obtener algo particular, y centrada en la percepción mental. En su lugar, abogaba por la importancia de la meditación sentado (zazen) sin nada en la mente, ni siquiera el objetivo

23 The Buddhist Tradition in India, China and Japan, p.360

de la iluminación. Frente al despertar súbito, esta práctica permitiría ir modelando la mente, el cuerpo y la moral y con ello evolucionar gradualmente hacia la consecución de aquella. Se arguye que la meditación y la quietud son vacía pasividad, frente a la actitud más dinámica del estudio del koan, pero Dōgen rechazaba tales críticas entendiendo que zazen es una práctica no egoísta en la medida que no persigue nada fuera de si misma, y que a la vez permite el reconocimiento de la naturaleza de Buda en uno mismo, trascendiendo la propia individualidad, todo lo cual denota una fuerte significación ética. En unas conversaciones registradas por su discípulo Ejō, lo explicaría del modo siguiente:

Estudiar el camino de Buda es estudiarse a si mismo. Estudiarse a si mismo es olvidarse de si mismo. Olvidarse de si mismo es hacer que el mundo objetivo prevalezca en uno mismo. Hacer que el mundo objetivo prevalezca en uno mismo es dejar partir el propio cuerpo y mente, así como el cuerpo y la mente propio de los demás. La iluminación así alcanzada pudiera parecer que llega a un final y aunque parezca detenerse este estado de iluminación momentánea debe prolongarse y prolongarse.²⁴

La iluminación se alcanza no sólo a través de la mente sino también del cuerpo, entendida en el sentido doctrinal del principio de no dualidad o identidad de mente y cuerpo. En este sentido, el papel que el cuerpo desempeña es fundamental, porque para eliminar toda deliberación y cognición mental, es esencial a la práctica meditativa la postura sentada del cuerpo en una determinada forma, lo que nos llevará más adelante a entroncar con la corporalidad como elemento estético.

Estética y Zen

A.G. Baumgarten definió por primera vez la estética en 1735 como “*la ciencia del conocimiento sensitivo*”, añadiendo que “*el fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto a tal: esto es, por tanto, la belleza*”²⁵. Es una disciplina

²⁴ Hashida Kunihiro. *Shōbō genzō shakui*. 2 vols. Tokyo. Sankibō Busshorin, 1939-1940. P142. Conforme a: The Buddhist Tradition in India, China and Japan, p.371.

²⁵ A.G. Baumgarten, *Aesthetica*, 1 y 14, pp. 1 y 6, conforme a: *La estética en la cultura moderna*, p.38

relativa al arte, la belleza y manifestaciones de la misma y en este sentido su origen se remonta muchos siglos atrás en la historia ya sea en su tratamiento retórico o poético. Sin embargo es en la Ilustración cuando adquiere una entidad propia en tanto disciplina, hasta llegar a convertirse en un orden filosófico autónomo aunque no neutro. Al contrario, concomitante en este tiempo con la emergencia de la clase burguesa, sus conceptos empezarán a coadyuvar de una manera sutil a la constitución de las ideologías dominantes. Más tarde, a primeros del S.XIX, se expandiría de una forma más definida del ámbito ideológico al filosófico, concibiéndose esencialmente como una filosofía del arte. En este sentido, si bien al igual que el arte se vincula a la experiencia cotidiana, la estética desarrolla dicha expresión hasta hacer de ella una disciplina intelectual, eso sí, conceptualmente versátil e indefinida, especialmente cuando se vincula a la idea de la experiencia corporal a la que haremos especial referencia. Sin embargo será esa versatilidad la que precisamente le conferirá una cierta preeminencia como disciplina filosófica dada su adaptabilidad. Así,

para Kant, lo estético encierra una promesa de reconciliación entre la Naturaleza y la humanidad (...) Lo estético según Kierkegaard, debe estar bajo el yugo de las verdades superiores de la ética y de la fe religiosa (...) Para Schopenhauer y Nietzsche, desde caminos muy distintos, la experiencia estética representa una forma suprema de valor (...) ²⁶.

A partir de estas ideas generales concebidas por y eminentemente (o cuando menos originariamente) para Occidente, vamos a tratar aquí de su aplicabilidad al conjunto de manifestaciones artísticas catalogadas como Zen.

Estas parten de una premisa y es la consideración de que la aprehensión de la Verdad última por medio de la intuición es también el fundamento de otras actividades en que se refleja ese misterio, como son las manifestaciones culturales, y plasmar la experiencia de satori es lograr adquirir y transmitir la conciencia de la inconsciencia, lo que no puede subsumirse en categorías y conceptos lógicos, que por el contrario, impiden el acceso al

²⁶ La estética como ideología p.51

misterio. Y en este sentido, cada manifestación artística tiene su propio ritmo espiritual y conexión con ese misterio.

Todo esta teoría, en principio podría plantear dificultades a la hora de catalogarse en el sentido de la Estética. Por ejemplo, por la posible improcedencia de tal catalogación y su subsiguiente análisis respecto de una serie de manifestaciones estructuradas con arreglo a un conjunto de conceptos y categorías que son ajenas a su origen. O dicho de otro modo, podríamos discutir la pertinencia de aplicar construcciones filosóficas occidentales a manifestaciones ajenas y carentes de una base conceptual común con aquella, como puede ser el arte oriental o el africano. Un segundo problema en el caso particular que nos ocupa, es el apuntado por Rupert A. Cox en el sentido de que el Zen doctrinalmente parece en principio rechazar cualquier manifestación sensorial y por lo tanto artística como medio de alcanzar la iluminación, como puede interpretarse del aforismo *munem – musō: no pensamiento, no imagen*.²⁷

Finalmente podríamos considerar la heterogénea diversidad de manifestaciones que pueden ser catalogadas como Zen: la pintura, la arquería, las artes marciales, la pintura, el diseño de jardines, la escultura, el esgrima, la ceremonia del te, la caligrafía, etc. Ello es así hasta el punto de que fueron habituales expresiones como *shizen ichimi*, esto es la poesía y el zen son uno, o *gazen ichimi*, la pintura y el zen son uno, y así sucesivamente. Ello a priori parece dificultar el establecimiento de una base común de análisis. Sin embargo a este respecto podemos indicar como punto de partida que el conjunto de tales manifestaciones presentan en común para su conceptualización como Zen, el compartir una serie de rasgos institucionales, sociales y espirituales denotados de sus actos, objetos, espacios y textos. Tales rasgos no definen en si mismo el arte Zen, pero si sustancian una idea común del mismo al estimarse representativos del pensamiento Zen y expresión de su sensibilidad trascendental, y con ello, como veremos, de la identidad cultural de Japón. En esta línea, Rupert A. Cox entiende la estética en un doble sentido: como una actividad social y corporal y como un cuerpo doctrinal. Así afronta dos paradojas fundamentales del arte Zen, a saber: cómo actividades que exigen de tal disciplina pueden generar la introspección y recrear experiencias puras de iluminación espontánea. Y por otra parte, el hecho de que la interpretación de las artes Zen basada simplemente en la estructura

²⁷ The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan, p.51

estética y ritual oscurece la contribución de la experiencia individual propia de los partícipes.²⁸ Por ello, es solo desde la perspectiva de la subjetividad de éstos que puede abordarse la paradoja entre disciplina y espontaneidad/libertad que constituye la esencia misma del Zen, esto es, por un lado la exigencia técnica de su ejecución conforme a un ideal discursivo en el que se deposita el valor de su autenticidad, y por otro su percepción sensorial y social que no puede sino ser contingente. En este sentido nos encontramos en la encrucijada de un equilibrio, en el que privilegiar la apariencia no puede sino llevar a confundir la superficie exterior representativa con el ser interior y, por otra parte, atender a la ejecución como expresión de la identidad individual en artes interpretativas como la ceremonia del té, la arquería o las artes marciales, puede conducir al narcisismo de la mera exhibición corporal y gestual. Este riesgo se agrava con la incorporación de tecnologías como la fotografía que facilitan su difusión descontextualizada de toda experiencia e impiden acceder a la iluminación interior. Otro problema que se advierte es el hecho de que los testimonios históricos que pretenden abordar un enfoque introspectivo, lo hacen tomando como referencia el marco de la tradición, en el que en lugar de desarrollar un análisis más auto-reflexivo se recurre a anécdotas y analogías del tipo: *“Se como la piedra donde se mezcla la tinta, que no se desgasta no importa cuantas veces se frote”*²⁹

No faltan tampoco voces que, en referencia a la Estética con mayúsculas cuestionan la razón de una teoría representativa de la filosofía y/o la ideología predominante en un determinado período histórico cuando su implementación en la práctica cultural se ve sometida a un proceso de pérdida de su relevancia social y es paulatinamente degradada a un mera producción mercantilista. Lo mismo sucede con las artes Zen. Sin embargo, y a pesar de ello, lo cierto es que la relevancia de esta disciplina en la que la teorización filosófica-ideológica del arte se relaciona con la lucha por la hegemonía política³⁰ en Europa, y coadyuva a la construcción del nacionalismo en Japón, explican su entidad. Estos fenómenos suceden en Europa al albur de la Ilustración, en los comienzos de la construcción de la Modernidad, que sin embargo, y paradójicamente, muestra en este

28 *Ibíd*, p.3

29 Autobiografía de Sōshitsu Sen XV, maestro de la escuela de sadō Urasenke.

30 La estética como ideología, p.52

tiempo una inclinación hacia el mundo y las civilizaciones antiguas, en una búsqueda de sus orígenes.

El escenario no es muy distinto en Japón donde la idea de una cultura identitaria japonesa expresada conforme a la estética Zen no surge de manera natural o espontánea sino que es una respuesta que se sistematiza y articula en el periodo Meiji (1868-1912) frente a los cambios sociales que la incipiente modernidad traía consigo, y que coadyuvaría a la constitución de un movimiento nacionalista. No es de extrañar que el advenimiento de la modernidad opere como elemento catártico. En Japón representaba entre otras cosas la imposición por necesidad de una industrialización de corte occidental, el desarrollo de un proceso inexorable de urbanización y la sustitución de los valores tradicionales por otros sin raigambre en la historia del país. Esto explica el surgimiento de un romántico idealismo por el pasado perdido, proceso éste que se reitera cuando los cimientos de lo contemporáneo son sacudidos. A modo de ejemplo, en los 70, el primer ministro Nakasone habló de la re-fundación de una nueva era en la que una cultura de dos mil años de tradición reemplazara a la economía como distintivo de la identidad nacional. Un poco antes, en 1968, a Yasunari Kawabata le fue concedido el Premio Nobel de Literatura, y en su discurso de aceptación *Japón precioso y yo* (*Utsukushii Nihon to Watakushii*) desplegaría toda la terminología Zen clásica, conceptos como *kyomu* (vacío) o *mu* (nada), para reclamar una mirada nostálgica al espíritu del Japón pre-moderno y apelar a una estética japonesa intemporal. La ironía en su caso es doble ya que la difusión de su discurso y la difusión de la estética que refleja y divulga en sus novelas se posibilita por elementos de la modernidad misma que critica, como es la sociedad de masas y los medios de comunicación, y por otra parte, tal discurso promovería el turismo en Japón en términos tales que aceleraría la modernidad misma que pretendía combatir.

Paradojas al margen, es importante atender a la terminología conceptual que las artes Zen desarrollan. En este sentido existen para empezar dos términos sumamente reveladores: *okeikogoto* o búsqueda estética y *shugyo* en referencia a un método asceta de auto-cultivo personal originariamente ligado a dos de las escuelas de Budismo esotérico: Shingon y Tendai. Ambas incluían prácticas meditativas y otras como *kaihogyo*, esto es, endurecimiento a través por ejemplo de caminatas por las montañas, andar sobre las

brasas de un fuego, soledad, privación del sueño, etc. Estas prácticas englobaban dos métodos principales: permanecer sentados de continuo (*jōza zanmai*) o permanecer caminando de continuo (*jōgyō zanmai*), en entornos de montaña, lo que permitiría entablar una relación con el temperamento indómito y primitivo de la naturaleza, cuya esencia es también la nuestra. Ello permitiría al asceta integrarse o re-integrarse en ella, y en último término devenir todo uno. Es precisamente de esta connotación activa de shugyo que surge la teoría del Zen como arte, en la consideración de que la disciplina de la repetición sistemática de una serie de acciones conduce a un fortalecimiento de la mente y una transformación a nivel psicológico. En el estudio particular de cualquier modalidad de arte, este proceso se articula en el concepto de *dō*, que podría traducirse como *el camino*, el proceso en el que a través del estudio y práctica de un arte conforme a una disciplina de repetición sistemática pre-establecida, se experimenta una transformación física y mental con una connotación espiritual. Conforme a Toyo Izutsu

*A cada fase del camino corresponde un cierto estado de espiritualidad, y en cada fase el artista trata de entrar en comunión con la quintaesencia del arte a través del correspondiente estado espiritual y hacerlo florecer en el ámbito artístico*³¹.

Por su parte, Kūkai (779-835), fundador de la escuela Shingon, enfatizaba la transmisión de *dō* de una manera intuitiva, y clasificó diversos conceptos budistas en correspondencia con una cadena de estados experimentales. No se tardaría en pasar de lo doctrinal a la categoría del arte, y así el poeta Fujiwara Kintō crearía en el SXI una jerarquía de fases en el *dō* que emplearía para categorizar el valor de los diferentes estilos de la poesía *waka*.³² Un desarrollo más genérico se consolidaría más tarde, distinguiéndose 3 fases *en el camino* cada uno con una cierta correspondencia con determinados conceptos budistas: una primera etapa (*shu*) en el que el aprendizaje del iniciado se basa en la copia de las formas y modelos establecidos, un aspecto el de la copia, al que tendremos ocasión de referirnos específicamente después. La segunda etapa (*ha*) conlleva una internalización

31 Izutsu in Pilgrim, 1993, p.56. Conforme a : The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan, p.51.

32 Thornhill, Arthur H.1993 *Six Circles, One Dewdrop: The Religio-Aesthetic World of Komparu World*.Ed. Brandon, James R. Honolulu: University of Hawaii Press, p.9. Conforme a :The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan, p.62.

de tales modelos, lo que puede llevar toda una vida de práctica. En una tercera etapa final (ri) , el hombre puede manifestar la esencia de la forma como una proyección de si mismo, lo que en definitiva representa una forma de consecución del objetivo final del satori, en cuanto fusión del sujeto y el objeto en el vacío absoluto (sunyatā)³³, la reintegración de la inseparabilidad original, y con ello el estado primario de pureza y transparencia.

Esta experiencia como implícita en toda experiencia trascendente articulada por el Zen, es la que se ha impuesto en la modernidad, finales del SXIX, principios del XX, siendo difundida por Suzuki, y otros autores en su línea³⁴ que beben de las aguas de un Zen basado en la experiencia psicológica del satori, aunque no ha sido ni uniforme ni constante en su curso histórico. La razón es el esfuerzo por adaptarlo a las necesidades del hombre moderno, que requiere de un tratamiento más sistemático y un resultado. Esto puede apreciarse por ejemplo en la transformación que experimenta la forma de clasificación tradicional de los Koan implantada por Hakuin, y que ahora se adapta a una metodología más automatizada para facilitar su estudio.

En cualquier caso el principio de unicidad entronca con la teoría del Budismo Mahayama sobre la no dualidad de mente y cuerpo, es decir, que la disciplina física afecta en igual manera a uno y otro. En Japón la teoría somática del no-dualismo se remonta al Budismo del periodo Heian (794-1185)³⁵ y se mantendrá como una constante del pensamiento Zen.

La relación entre lo artístico y lo espiritual resulta también de un término sumamente relevante en el panteón Zen: *miyabi*. Conforme a un diccionario terminológico del periodo Heian llamado Myōgisho, dicho término se compone de 2 caracteres: Kan (placer) y ga (refinamiento), para significar el refinamiento de los placeres cortesanos de tal periodo. Sin embargo, el carácter ga tiene asimismo una segunda acepción que alude a una vida de reclusión y en consecuencia de libertad espiritual, lo que le dota de una ambigüedad que le permite afirmar una serie de propiedades específicas de las

³³ Ibíd p.352

³⁴ Paul Carus, Albert Edmunds, William James, Friedrich Schleiermacher, Emanuel Swedenborg, etc

³⁵ The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan, p.49.

manifestaciones artísticas Zen.³⁶ Esto liga con otro concepto como es el de *yuge-zammai*. Muchas manifestaciones artísticas Zen, particularmente las gráficas, tienen una finalidad didáctica, reproduciendo conceptos, la vida de patriarcas o experiencias que sirvan de ejemplos, etc. Sin embargo, también tienen una connotación de placer, que es la que deriva del concepto *yuge-zammai*. Yuge, en japonés alude a un juego o un deporte, mientras que *zammai* constituye la evolución del vocablo *samādhi* pasado por el tamiz fonético del chino, y refiere un estado mental de concentración alcanzado a través de la meditación, y que dota a la mente de libertad al liberarla de toda preocupación y fijación a la realidad externa³⁷. De esta forma, el concepto viene a aludir al estado en que la mente, a través de un riguroso proceso de concentración, alcanza una condición de libertad total que le permite ocuparse y entretenerse plenamente con cualquier cosa que decida. Por eso muchas de las obras de arte Zen son firmadas con el nombre del artista seguido de la expresión *gisha* o *giboku*, algo así como *juguetonamente escrito o pintado por fulano de tal*.

De aquí deriva una de las características esenciales de las manifestaciones Zen, la libertad absoluta alcanzada a través de su antítesis, el rigor y la disciplina. Y esta misma contradicción puede advertirse en muchas de las temáticas que se reproducen tanto en poesía como en pintura Zenga, y es el tono burlón y humorístico, que encuentra su razón de ser en la idea *yuge-zammai* y que en último término expresa la consecución en la trascendencia del “yo”.

Corporalidad

Eagleton destacó ya el potencial estético que tiene el cuerpo, ligándolo en cierto modo a la antropología marxista, hasta el punto de considerar la revolución marxista como un movimiento estético, ya que con la pretendida abolición de la propiedad privada, el proletario que ve su sensibilidad subyugada por una vida automatizada y alienada, encuentra las condiciones para liberar tal sensibilidad en aras de la creación y/o el disfrute estético.

³⁶ Ibid, p.54.

³⁷ Awakawa, Y. *Zen Painting*, p.29

El propio Eagleton declara que : “*Intento en este libro, pues, ligar la idea de cuerpo con tópicos políticos más tradicionales como los del Estado, los conflictos de clases y los modos de producción justamente a través de la categoría mediadora de lo estético*”³⁸. Y asimismo añadiría que “*lo estético constituye tanto una vuelta creativa a la corporalidad como la inscripción en ese cuerpo de una ley sutilmente opresiva; representa, por un lado, un interés liberador por la particularidad concreta; por otro, una forma engañosa de universalismo*”³⁹.

Gran parte de esta postura se refleja en las manifestaciones Zen, haciéndose especialmente relevante en aquellas representaciones no plásticas, como la ceremonia del té. Hemos señalado como la capacidad de copia - shu - constituye la primera fase en cualquier tipo de representación cultural Zen, y se corresponde con un estado experimental específico. Esta capacidad de copia se basa esencialmente en la observación, porque como señalamos, no existe un estudio de textos doctrinales o teóricos, sino que estos son sustituidos por la demostración minimizándose la comunicación no verbal.

Este tipo de aprendizaje, de hecho recibe el nombre de *karada de oboeru*, esto es, aprendizaje con el cuerpo, y conlleva observación, repetición e imitación.

Su origen se remonta a las doctrinas del Budismo esotérico, que formulaba aforismos como *ishin denshin* (comprensión no verbal) o *taitoku* (experimentar a través del cuerpo), fundándose en el episodio del sermón de Buda en el pico Vultur, y la trasmisión de su doctrina a Kashyapa, lo que se conoce como *furyu manji* (no dependencia de la palabra escrita) y *kyoge betsudan* (transmisión fuera de los sutras).⁴⁰ Existen multitud de anécdotas que reflejan el papel activo desempeñado por el cuerpo. Por citar uno, en cierta ocasión Baso se encontraba dando un paseo con un monje asistente llamado Hyakujō cuando advirtió unos gansos volando. Entonces preguntó: “¿adónde vuelan?” a lo que Hyakujō respondió, “ya han volado”. Entonces Baso le tomó la nariz y se la retorció. Lo inesperado de la reacción física, hizo que Hyakujō se diera cuenta que Baso no se refería a los gansos en si, sino que su intención era que se diera cuenta que los gansos se movían

38 La Estética como Ideología. P.58

39 Ibid.p.60

40 *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p .128

al mismo tiempo que él, no fuera, sino dentro de su ser⁴¹. La intervención del cuerpo va más allá de simplemente enseñar por medio de la acción, sino que tiene el sentido más profundo de tratar de despertar en la mente del discípulo una cierta conciencia de sincronización con el pulso de la Realidad. Y es que en definitiva, su práctica no tiene por objeto sino hacernos tomar conciencia de que el Zen es nuestra experiencia cotidiana normal y no algo que haya que buscar fuera de nosotros mismos. Kierkegaard señalaba que el filósofo construía un palacio, pero estaba condenado a no habitarlo, construido solo para ser contemplado, y Mencio, refiriéndose al Tao, señalaba que es tan cercano y sin embargo el hombre lo busca en la distancia.⁴²

Volviendo al cuerpo, éste también refleja, muy en la línea señalada por Eagleton, la estructura misma de relaciones en la sociedad japonesa (el posicionamiento y los gestos durante su práctica, la relación maestro-alumno, etc) , la subvierte, y articula mecanismos para reconducir tensiones sociales.

Kendall Brown desarrolla la idea de anti-estructura ritual que comporta por ejemplo la ceremonia del té, señalando que:

*como ritual en común crea una anti-estructura, en la medida en que personas de muy diferentes clases sociales son temporalmente tratados de igual o casi igual manera, con el objetivo de alcanzar una experiencia compartida. La ceremonia subvierte así el orden social, pero al hacerlo circunscrito en un contexto ritual específico, sirve como escape de tensiones sociales...*⁴³.

Es interesante asimismo la referencia de Eagleton al particularismo y la universalidad. En la fase final – ri - antes mencionada, el hombre puede manifestar la esencia de la forma como una proyección de si mismo. La expresión estructura la experiencia, y la experiencia estructura la expresión.

41 Suzuki, D.T. *Zen and the Japanese Culture*, p. 9

42 *Ibíd.* p.60

43 Kendall.B. *The politics of reclusión: painting and power in the Momoyama Japan*.1997. Honolulu: University of Hawaii press. P.63. conforme a: *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p.72.

Existe una relación entre el cuerpo de conocimiento, y los diferentes contextos en que se manifiesta y lo modulan. Por eso, en diversas manifestaciones como la pintura, es importante atender a la biografía del monje-artista, porque proporciona información esencial para la comprensión de la obra. Ciertamente no faltan autores como Walter Benjamin que centran la estética, no en la experiencia práctica, sino en las formas artísticas y culturales. Sin embargo, como discurso que es del cuerpo y de lo sensible, no podemos ignorar la experiencia del partícipe, y en este sentido, el repertorio de movimientos y exigencias físicas que las representaciones Zen conllevan, tienen por finalidad agudizar la sensibilidad y la conciencia física, lo que a su vez posibilita la experiencia. Pero a su vez tal repertorio de movimientos enlaza con la universalidad, en el sentido de que se exige su estricta ejecución con arreglo a unas formas correctas prescritas. El cuerpo del conocimiento de tales formas se denomina *temae*, así que aprender *temae* significa el compromiso físico absoluto con las formas correctas, lo que lógicamente requiere un conocimiento sobre las propiedades de las formas, si son demasiado rápidas o lentas, suaves o duras. Ello conduce en principio a una estandarización, y permite definir un cuerpo ideal como aquel que permite ejecutar todo aquello que los criterios técnicos exigen. El cuerpo opera así como un instrumento de la expresión estética, que se canaliza a través de largas secuencias de movimientos ejecutados con arreglo a un orden, un ritmo y unas formas definidas, y que con frecuencia incluyen diversas partes del cuerpo, lo que incrementa la conciencia sensitiva sobre el mismo.

Un problema que en este punto puede surgir, es el de una cierta tensión entre lo visual y lo kinestético. No es infrecuente que la sensación de un movimiento y su forma prescrita no coincidan, lo que viene a poner de manifiesto que el cuerpo no es enteramente controlable.

Zeami (1363-1443), el maestro de teatro Nō, escribió “Los nueve estados de aprendizaje”. Inicialmente, solo se estudia atentamente lo que el maestro enseña. Después empiezan a interiorizarse los movimientos. En los estados intermedios se comienzan a adaptar, dentro de las formas prescritas, los movimientos al propio cuerpo. Por lo general, son muy pocos los que progresan más allá de estos estadios, preocupados por adaptar su cuerpo a las formas. Los que lo logran, pueden transformar

completamente los movimientos que transmitirán un valor estético, pudiendo crear un nuevo criterio de interpretación y nuevos valores estéticos de apreciación.⁴⁴ *Ri* (liberación), es un concepto Budista que alude a la habilidad remarkable de expresar un mismo valor estético a través de una forma física diferente, algo que muy pocos pueden alcanzar a hacer. En la ceremonia del te, el estado que se genera recibe la denominación de *jaku*, de la que emana una sensación de tranquilidad interna permanente que trasciende cualquier deseo individual. Victor Turner, pone de manifiesto la existencia de una dialéctica entre creatividad y tradición. Entenderla exige atender al proceso ritual, en el que en definitiva tienen lugar las transformaciones culturales. Señala Susan Foster que “*todo cuerpo es potencialmente un cuerpo creativo, constreñido pero no definido por la tradición. A partir de aquí, es posible hablar de una historia del ensayo, escrito en y por el cuerpo*”⁴⁵. El primero sería toda la tradición estética, como registro de conceptos verbales abstractos. El segundo es aquel que se reproduce a si mismo, su experiencia, conciencia y creatividad. Su encarnación se halla muy próxima a los conceptos de *ki* y *kokoro* (algo así como energía y corazón), significando la conexión que media entre el individuo y el mundo.

El monje Zen Shinkei (1406-1475), en su obra *Sasamegoto* (Murmullos) establece una conexión entre la estética de la poesía *waka* y la *yoga* como método de cultivo espiritual, o en otras palabras, la existencia de una correlación entre la composición poética, la contemplación y la postura del cuerpo. También Fujiwara Shunzei y Fujiwara Teika, en sus respectivas obras *karai futei-sho* (Resumen de estilos antiguos) y *Maigetsusho* (Resúmenes Mensuales), prescriben la ineludible necesidad de adoptar una determinada postura para componer *waka*⁴⁶.

Por otra parte, y aún sin llegar a tales estadios, el progresivo estudio del movimiento permite paulatinamente apreciar otras dimensiones del mismo y potencialmente dotarles de una significación diferente. Ya vimos como según Clifford y Marcus todo sistema de

44 *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p.93.

45 Foster, S. *Choreographing History*. 1995. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. P.15 conforme a: *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p.96.

46 Yuasa, Y. *The body, self-cultivation and ki-energy*. 1993. Albany, State University of New York Press. P. 316-317, conforme a: *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p.129.

representación cultural es fomentado por un proceso literario, y en este sentido, si las propiedades físicas de los movimientos y de su práctica repercute en los sentidos, la aplicación de una determinada terminología a tales experiencias, es lo que permite el proceso estético, y con ello, su valor religioso y / o cultural. Y ello es así porque todo ese lenguaje místico desarrollado por el budismo esotérico, permitía en definitiva conectar la forma física con la experiencia religiosa-estética.

Debe sin embargo recalarse que no es la perfección técnica en la ejecución de los movimientos lo que determina el fenómeno estético, sino que tal perfección de movimientos constituye simplemente el vehículo a través de cual, y una vez interiorizado, se puede plasmar una experiencia, y con ella, una serie de valores sociales, religiosos, culturales, etc. La técnica ha de ser trascendida, pero con carácter general tal trascendencia solo es posible a través de la técnica. Decimos con carácter general, porque existen supuestos en los que el carácter excepcional del individuo y su estado de iluminación, dotan a la obra de la fuerza precisa para transmitir la experiencia más allá de la técnica. Hayashi Kakuryō escribió al final del periodo Edo una obra *Kakuryō Bunshō*, en la que dedica una parte a Hakuin, de quién dice que aunque su falta de técnica dota a su obra de un aire superficial un tanto inocente y primario, si se observa bien, uno no puede sino percatarse de que la inspiración espiritual ilumina toda la obra. Hakuin no tenía una formación artística específica, y en cierto modo ello le permitía plasmar su experiencia de forma más cruda y directa, sin atender a consideraciones formales, trascendiendo así la teoría artística. Un caso similar es el de Sengai, quién señalaba a este respecto: “ *En pinturas normales hay reglas. En mis pinturas no hay reglas. Buda dice: La última ley de La Ley es que no hay Ley*”⁴⁷.

Sin embargo, incluso en estos supuestos excepcionales, es preciso conocer el trasfondo de la formación de los monjes Zen, diestros en caligrafía como correspondía a la clase sacerdotal, igual que en la Europa medieval. Sin embargo, en este caso la destreza caligráfica supone el manejo de más de 50.000 caracteres, cada uno de los cuales puede transcribirse en diferentes estilos, con diferentes pinceles, calidades de tinta y en distintas superficies, lo que genera posibilidades casi ilimitadas de composición artística y

⁴⁷ Awakawa, Y. *Zen Painting*, p.40

expresión. El mismo proceso de preparación, rallando el polvo de tinta de una barra de carboncillo, aguándola en la búsqueda de las densidades pretendidas, etc, conllevaba la posibilidad de meditar sobre la composición, concentrarse en el proceso que se desarrollaría de una vez, con súbita pero controlada espontaneidad, sin posibilidad de corrección ya que cualquier gota de tinta traspasa el papel de arroz sin posibilidad de marcha atrás. También en la temática podemos establecer esta analogía. Tomemos como ejemplo la representación de un simple círculo denominado *enso*, generalmente ejecutado en un solo trazo. La cuestión es, ¿cual es el tiempo real invertido en su ejecución?, ¿los escasos segundos que llevan su pincelada?, ¿el periodo anterior de concentración y preparación?, ¿la vida entera del autor hasta el punto culminante de expresar su visión del Zen?, ¿o los ochocientos años en que la doctrina ha ido pasando de maestro a discípulo hasta llegar a ese punto?

En todo caso, la ejecución súbita, tras un prolongado proceso de preparación, constituye en el ámbito artístico la perfecta simetría de la súbita iluminación. Y es que, en definitiva, como hemos visto, uno de los objetivos fundamentales de estas práctica, no es sino el de lograr el estado mental llamado *muhinshu* : mu(nada), hin (invitado), shu (anfitrión). En este punto, cualquier apreciación sobre la perfecta técnica y la experiencia transmitidas es superada y reemplazada por el vacío. El maestro Sōshitsu Sen lo describe del modo siguiente: “*Cuando el invitado y el anfitrión están en armonía, se fusionan y devienen una sola entidad que trasciende sus respectivos roles*”.⁴⁸ Parece pues un estado mental en el que en definitiva se trata de trascender la propia individualidad, así como el principio de dualidad. La terminología ascética-estética correspondiente (vocablos como wabi o mushin), contribuirán a construir el significado tratando de describir tanto el acto en si, como el estado interior, generando de esta manera la idea o la expectativa de espiritualidad. El problema sin embargo surge de la consideración de que tal vocabulario da ciertas experiencias sustanciadas en la teoría estético-religiosa, pero no de otras más personales.

En todo el proceso la apariencia puede transmitir una cierta armonía, pero ya hemos señalado como, de acuerdo con la misma práctica Zen, se requiere una estricta disciplina en lo físico. Solo de esa manera es posible superar obstáculos más mundanos que al mero

⁴⁸ Sōshitsu Sen. *Tea life, Tea Mind*. 1979. New York: Weatherhill inc. p.40

testigo pueden pasar desapercibidos en un primer momento, como el dolor de la espalda o en las piernas por mantener inmóvil una postura sentada sobre las rodillas, o la simple eliminación de pensamientos y emociones.

Un último punto al que hay que aludir es que el movimiento del cuerpo como vehículo se compagina con el no-movimiento, también como vehículo. En esos vacíos de acción el cuerpo queda sin guía y el espacio simplemente queda ocupado por el reflejo de lo sucedido, que a su vez anticipa lo que viene, y, en su caso, la quieta presencia del partícipe reflejando su fortaleza interna. Ello se relaciona con un concepto que subsume toda diversidad en las representaciones culturales, el de *ma*, que literalmente significa espacio, intervalo. Tiene una dimensión objetiva, medida en términos de espacio / tiempo, y otra subjetiva, de carácter experiencial, y ligado a la conciencia de los sentidos. Ambas pueden apreciarse en la llamada *postura fundamental (kamae)*, cuando el cuerpo se congela en tal postura, ausente todo movimiento para transmitir el concepto de vacío⁴⁹.

Mímesis

El estado final al que se aspira, lo resume el aforismo de Eisai :*shin shin ichinyo*, esto es la unicidad de mente y cuerpo. O en palabras de Dōgen: *shin jin datsuraku*, expulsar cuerpo y mente. Por ello la practica de las artes Zen, no deben enfocarse con el objetivo último del perfeccionamiento técnico en su ejecución, sino con lo que ha sido denominada como la actitud somática. Señala así Yasuo Yuasa:

El Zen corrige la mente poniendo el cuerpo de cada uno en la postura adecuada (katachi) El entrenamiento, parece, es una disciplina para modelar el cuerpo en una forma. El arte se encarna a través de entrenamiento acumulativo: se aprende el arte a través del propio cuerpo... El entrenamiento y la disciplina significa mover la mente de acuerdo con el cuerpo...⁵⁰.

⁴⁹ *Zen Training. Methods and Philosophy*, p.45

⁵⁰ Yuasa.Y. *The body, self-cultivation and ki-energy*.1993. Albany, State University of New York Press.P. 316-317, conforme a: *Zen Training, Methods and Philosophy*, p.41.

La teoría es que ese binomio mente-cuerpo permite desarrollar a través de la práctica, acciones que si bien son inicialmente impuestas, terminan por convertirse en una segunda naturaleza. La copia, la imitación, permiten construir modelos, y a partir de ahí explorar diferencias y generar modelos propios. Aristóteles ya sostenía que la poesía debía representar las acciones y lo natural tal y como son en su esencia, y extendía este principio mimético como principio organizador a todas las artes, si bien a diferencia de Platón no concebía la mimesis como simple imitación de la realidad, sino con un carácter creador. La creatividad en la mimesis es lo que distingue al genio. Ello puede aplicarse a las artes Zen, en las que se trata de representar la esencia universal de la naturaleza del ser, prescindiendo de toda superestructura: Ki (energía psico-física) y kokoro (mente, alma, corazón). Gebauer y Wulff, distinguen cuatro aspectos de la facultad mimética, también presentes en el Zen, entre los que podemos destacar: una primera dimensión relacional, como medio de identificación y establecimiento de una correspondencia con otro. Ello se relaciona con el concepto de *wa*: armonía, como reflejo de una belleza verdadera.

También un componente cognoscitivo y la generación de una acción física encaminada a algo. Todo ello hace que en definitiva “*la mimesis habilite para los individuos la posibilidad de salir de si mismos, traer el mundo exterior a su mundo interior y dar expresión a su interioridad a través de las formas del mundo exterior*”.⁵¹ Michael Taussig distingue en esta línea dos capas en el proceso mimético, el de la pura copia, y otra de percepción y experiencia. La primera explica el carácter tan estrictamente estructurado de las representaciones culturales Zen, mientras que la segunda se crearía y recrearía con cada representación, dando salida a las percepciones y sensibilidades del actor. Es importante señalar que no siempre es el componente corporal el que ha de ser mimético. Un ejemplo es ikebana, en el que las flores, ramas, etc, se modelan en la forma en que se cree se disponen en la naturaleza. Es decir, la mimesis se produce respecto del mundo natural, pero el mundo natural admite tal variedad de combinaciones que se habilita al intérprete la posibilidad de incorporar su sensibilidad, y lograr un valor estético a través de la forma

51 Gebauer. G y Wulf.C.*Mimesis:Culture, Art, Society*. 1992 (1995) Berkeley and L.A. University of California Press. P.2 conforme a: *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p.110.

misma. Un ejemplo aún más chocante viene dado por el hecho de que la forma poética *geju*, a la que ya hicimos referencia, suele usarse para acompañar representaciones de calaveras y huesos. En principio ello podría subvertir nuestros criterios de belleza estética y armonía asociadas al placer de unas determinadas formas. Sin embargo, para el Zen, la belleza se halla en todas las cosas, y su fuerza radica precisamente en su capacidad para asociar de forma armónica una calavera, en principio repulsiva, con una flores de montaña o un arroyo en primavera, lo que refleja la atención a las cosas como son, sin disquisiciones doctrinales especulativas ni juicios de valor, y la íntima relación con la naturaleza y su tratamiento sin límites. Ello permite expresar la verdad última del universo, de que todo es uno y lo mismo, y la mera representación mimética de la naturaleza lo es de la naturaleza misma de Buda.⁵²

Esto nos lleva a otra consideración, como es la del concepto Zen de realidad. El hombre tiende a definir un concepto de realidad configurada por los elementos sensoriales, y a revestirla con juicios de valor como los de belleza, fealdad, etc. Sin embargo el Zen prescinde de formular juicio de valor alguno, y ello le confiere un nuevo sentido de libertad al no quedar mediatizado por tales juicios. La realidad para el Zen viene dada por la idea del vacío absoluto, como hemos tenido ocasión de referir, lo que en términos estéticos se plasma a través del concepto de *yūgen*, la cualidad de transferir una profundidad insondable, y el misterio que emana de ella y en términos formales por la eliminación en la representación de todo aquello que no es esencial, de ahí, que con frecuencia se limite a unos trazos básicos.

La estructuración de relaciones en la estética Zen: el sistema *iemoto*.

El arte Zen, como representación de la cultura japonesa, está ligado a un registro estético, pero también es representativo de la tradición nipona en cuanto al sistema *iemoto*, que es un sistema de organización jerárquica, y que en el ámbito de las representaciones culturales Zen, estructura la participación y determina el estatus de cada partícipe. Paradójicamente sin embargo, la ejecución del Zen en todas sus manifestaciones sigue

⁵² Awakawa, Y. *Zen Painting*, p.23

principios opuestos, reflejando un estado mental y espiritual libre de toda atadura, orden o jerarquía. En realidad ello supone el planteamiento de la misma cuestión que anteriormente referimos al aludir a la aparente contradicción entre la interpretación estrictamente sujeta a formas pre-establecidas y la expresión individual. Sintéticamente, en este caso la jerarquía permite constituir una estructura que coadyuva al despertar de una mayor conciencia de la individualidad y crear las condiciones que posibilitarán la liberación mental y espiritual.

Steven Heines en particular declara que : “*La estructura iemoto fomenta un vínculo de relaciones exclusivo, jerárquico y no racional , como el que se encuentra en tradiciones artísticas y esotéricas que constituyen el “camino” (dō) de la auto-disciplina y la etiqueta*”⁵³

El sistema iemoto propicia la intuición de una unidad de conciencia entre todos los partícipes a través de un registro lingüístico de conceptos dotados de una cierta mística como *ishin-deshin* (transmisión mente a mente), *amae* (intimidad y dependencia) , *ma* (la presencia espacial y temporal a través del contraste con la ausencia) o *haragei* (el camino que no precisa de palabras).

En concreto, iemoto es un término que se refiere al origen familiar o de una casa (ie) que en definitiva constituye una de las unidades básicas de estructuración e interpretación antropológica de la sociedad japonesa. Uno de sus principios fundamentales es el de sucesión hereditaria, conforme al cual, todo el poder y fuente de legitimidad de la casa o familia reside en último término en un solo individuo, una especie de cabeza de familia, y sin que la sucesión esté necesariamente basada en el principio de primogenitura. Esto origina una serie de consecuencias, en absoluto infrecuentes, como la fragmentación de la casa o la invocación de múltiples legitimidades a un tiempo. Uno de los casos más célebres en la esfera que nos ocupa, acaeció a la muerte de Sen Rikyū, el considerado fundador del chadō (ceremonia del té), lo que eventualmente llevó a la división de su linaje en 3 ramas diferentes, cada una de las cuales subdividida además en sub-ramas (honke). Todas ellas se definirían como iemoto, aunque diferenciadas por el estilo de su

53 Heine.S, *Ie-ism (“Sacred Familism”) and the discourse of Postmodernism in Relation to Nativism / Nationalism/ Nihonism. In Japan in Traditional and Postmodern Perspectives. 1995. Eds, Fu, Charles Wei-Hsung and Steven Heine. Albany. State University of New York Press. p.41-41, conforme a :The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan, p.139*

práctica. Algo similar, sucedería con las escuelas de pinturas Zen del Norte y del Sur a las que se hizo referencia anteriormente.

La legitimidad en el marco de la estructura iemoto, no vendría dada únicamente mediante la sucesión individual, sino también a través del instrumento del asociacionismo, que permitiría el uso de determinados nombres, historias vinculantes y/u objetos históricos - como una piedra para rallar tinta o una tetera - a determinadas ramas o escuelas, lo que confería a los partícipes en las mismas la sensación de conexión con un pasado cultural sumamente rico y profundo.

En la práctica, la vinculación con el iemoto suele venir dada por la inmersión en una estructura de relaciones jerárquicamente organizada entre los miembros senior y los junior, o entre maestro y aprendiz y aún dentro de cada categoría, existe una organización vertical en función del grado o la posición que se haya alcanzado. Esto se da en los monasterios, en los centros y escuelas de arte, y determina el comportamiento de cada individuo en un sentido determinado, y ello, con el objetivo de lograr una convivencia armónica y próspera. El núcleo transversal que determina tal comportamiento viene dado por el juego de dos conceptos *giri/ninjō* que equivalen al juego o equilibrio entre las obligaciones sociales y los sentimientos o empatía humana y que se extiende a todas las relaciones sociales en Japón, si bien con más énfasis a las relaciones verticales. Giri es el deber de una persona de comportarse en una forma prescrita frente a otra. El contenido y la escala del deber varían en función de la diferencia y posición jerárquica de uno y otro, aunque también existe el deber de giri hacia los iguales. Ello, se debe sin embargo ver atemperado por la idea de *ninjō*, compasión o una cierta empatía hacia los sentimientos del deudor. En cualquier caso, hay un refrán japonés conforme al cual el giri es lo más difícil de soportar, constituyendo una categoría de obligación moral genuinamente japonesa, sin raíces en el budismo o el confucianismo. Sirva como ejemplo el hecho de que para designar a la familia política se usan los términos padre-en-giri (suegro), madre-en-giri (suegra) o hermanos-en-giri (cuñados/cuñadas), lo que a su vez denota una especie de interpretación del matrimonio como contrato social, y en definitiva como esta

categoría y las relaciones de dependencia moral y por lo tanto verticales, estructuran el núcleo mismo de la sociedad japonesa, esto es la familia, de una manera transversal.⁵⁴

Tradicionalmente, la relación giri más común se daba en el ámbito castrense, entre samurais y hacia su señor feudal. La adopción del Zen por esta clase militar, hizo que esta relación giri se reflejara en múltiples manifestaciones culturales Zen, como el drama noh, la arquería, etc, y una de las formas en que ello se manifestaba era a través de un código ético de conducta llamado *reigi*, que define entre otros aspectos donde, cuando y como realizar cualquier acción, desde sentarse, como dirigirse a otros, etc.

Antes del periodo Meiji, las artes Zen se desarrollaban a pequeña escala, generalmente dominadas por un iemoto. La fuente de legitimidad y por lo tanto de autoridad residía en una familia, y en particular en su líder al que trataba de asociarse en una cadena ininterrumpida de sucesiones con un personaje relevante del pasado, conexión de la que emanaba su posición preeminente. Este líder era considerado el padre de toda la familia, incluidas las líneas de él dependientes, lo que en definitiva confería al desarrollo de las artes de un carácter patriarcal y personal. En este sentido es importante recalcar que iemoto no solo debe interpretarse como un modelo estructural organizativo, sino atender a esa dimensión personal –relacional, aún más esencial en el ámbito Zen como hemos tenido ocasión de reiterar en varias ocasiones, en el que la trasmisión es de persona a persona, mente a mente. Por otra parte si bien estos rasgos han persistido hasta nuestros días, lo han hecho adaptados a la evolución de los tiempos asegurando así su supervivencia a lo largo de la modernidad. Ello ratifica la opinión de Nakane Chie en el sentido de que el ie simboliza la continuidad y homogeneidad de la estructura social japonesa, y en este sentido, una de las razones que permiten erigir a las artes Zen en metáfora de la tradición y cultura japonesas, es precisamente el hecho de aunar y manifestar de manera visible principios estructurales rígidos y conciencia estética. Esto significa que aún siendo iemoto una estructura rígida reproducida en todas las manifestaciones Zen, no se implementa en igual manera, ya que admite una diversidad de formas de expresión, incluida su asociación a nombres, objetos e historias. El diseño de la casa de te constituye un ejemplo de cómo la estructuración del espacio impone a los

⁵⁴ Ruth Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. 1946 (ed. 2003). Madrid. Alianza Editorial. p131 y ss.

participantes en la ceremonia los principios del iemoto. Su dimensión estándar son cuatro tatamis y medio, es decir una superficie bastante pequeña, pero muy ordenada, y con una simbología sintética de elementos espaciales del Budismo, Taoismo y cosmología autóctona japonesa que dividen el espacio en nueve segmentos, uno central y ocho periféricos asociados a puntos cardinales, elementos y virtudes. Incluso si la mayoría de partícipes desconoce el simbolismo implícito en tal diseño la sensación de un espacio detalladamente ordenado impone una restricción y una canalización de los movimientos. Ello permite generar la sensación de una suspensión temporal del orden normal de relaciones sociales en el objetivo final de lograr la unidad intuitiva de conciencia.

Evolución del sistema iemoto en el ámbito Zen

El periodo post-Meiji trajo consigo un tiempo de prosperidad, en el que por una parte el consumo de arte se popularizaría, y por otro el Estado se convertiría en su principal impulsor-benefactor, especialmente en el período fuertemente nacionalista que precedió a la guerra del Pacífico, con el fin de constituir una cultura nacional (kokutai). Incluso en el Japón post-bélico este papel protagonista del Estado se mantuvo a través de dos instituciones públicas: La Agencia Cultural del Ministerio de Educación, fundada en 1968, y la Fundación Japón de 1972. El 40% de los 200 millones de dólares del presupuesto con que la agencia contaba en 1980 se destinaría a la promoción del arte japonés. Ello se traduciría en una comercialización a escala creciente de arte Zen, que no haría sino incrementarse con la incorporación de los grandes almacenes, grandes multinacionales como las compañías ferroviarias y los medios de comunicación (como la cadena de televisión pública NHK) a su difusión y venta convirtiendo el arte Zen en una cultura de masas. Esta sobre-dimensión pronto haría inadecuado el modelo de escuela-taller familiar, multiplicándose los talleres y escuelas institucionalmente promovidos en detrimento de la autoridad personal de un cabeza o líder del iemoto, o lo que es igual, el concepto de iemoto en el ámbito cultural (Zen) sería re-definido institucionalmente. Entre otras consecuencias, devendría más popular y menos restrictivo. En el caso del ejemplo dado anteriormente, las nuevas casas de te podían surgir en bloques de apartamentos o

centros culturales lejos de la tradicional atmósfera que podría evocar el linaje de Sen Rikyū. La sensación de adscripción vendría así casi en exclusiva dado por el estilo en común que las diversas escuelas pudieran compartir. La forma en que el nuevo contexto se constituiría tenía sin embargo implicaciones más profundas. Un individuo, en función de su edad y lugar de residencia, podía pasar por diferentes escuelas. Como actividad extraescolar durante su infancia / adolescencia, a un nivel más serio durante la universidad, etc. Es decir, cada edad y lugar se correspondería con un ámbito diferente de responsabilidades, y con ello de demandas y expectativas, dentro del sistema iemoto. Este se configura así como un sistema de organización de individuos en el espacio y en el tiempo con una significación que no es uniforme para todos. Moriya Takeshi ⁵⁵habla de “pseudo-iemoto”, en referencia a las asociaciones, academias e institutos, en los que las relaciones de jerarquía se mantienen, pero en ausencia de un líder y una cadena sucesoria que les ligara a un personaje o a una tradición histórica cultural, el prestigio reposa en otros elementos como el número de alumnos, o de artistas allí formados que logran exponer y hacerse un hueco en el mercado del arte o el reconocimiento en forma de premios. En esta línea, el Zen como cultura de masas llevaría aparejada otra reconsideración letal para su concepción tradicional, esto es, su consideración como objeto, independiente del creador y del acto de creación, con todas las implicaciones que ello conlleva. Un simple objeto susceptible de ser poseído, valorado económicamente, y exhibido como señal de estatus y distinción. Y lo mismo puede decirse de los certificados que expiden las academias de diversa índole, lo que conduce a una mercantilización misma de la formación y el proceso creativo, subvirtiendo los principios originariamente latentes en el Zen.

Volviendo al iemoto, al tenor de lo expuesto se plantea la dificultad de mantener una serie de principios cuando la propia institución es cambiante al compás de los tiempos y circunstancias. Pues bien, uno de los métodos para lograr una cierta permanencia es la implementación de un código ético reigi/Kei (respeto), que sin embargo no es exclusivo de las artes Zen, sino que como el sistema ie, es transversal en casi todas las esferas de relaciones en Japón. En este sentido posibilitan un ejercicio de ideología pública a partir

55 Moriya, T. *The History of Japanese Civilization through Aesthetic Pursuit*. In *Japanese Civilization in the Modern World*. 1984. Eds. Umesao Tadao, Harumi Befu and Josef Kreiner. Tokyo.

de la consideración de la necesidad de imponer y mantener un orden en aquellas esferas no estrictamente privadas, filtrando y controlando los deseos individuales, lo que se ha considerado parte de la ideología confuciana. Desde este punto de vista, las manifestaciones culturales Zen reflejan, o deben reflejar con el fin de alcanzar su consecución estética, una empatía con los valores sociales, pero no focalizados específicamente en principios de autoridad y jerarquía, ya que estos son simplemente el vehículo para estructurar un ámbito de relaciones que permita dotar al individuo de un espacio. El origen de dicho código se remonta, como hemos tenido ocasión de señalar incidentalmente, al SXII, con el auge de la clase guerrera, bushido, que haría del samurai una figura preeminente hasta el SXIX. Su formación tenía un fuerte componente neo-confucionista, basada en una sociedad fuertemente estratificada con una acentuada conciencia de los principios de responsabilidad social. Posteriormente, durante el periodo Edo, se institucionalizaría un código de conducta moral en el ámbito de las prácticas culturales Zen siguiendo esa línea. Así, en particular, el término reigi deriva de rei, un valor introducido en este tiempo como medida objetiva del honor o dignidad de una persona, y se conecta con kei (respeto), que constituía uno de los cuatro principios básicos instituidos por Sen Rikyū, junto a la armonía (wa), la pureza (sei), y la tranquilidad (jaku). Sin embargo, respeto y honor no tienen necesariamente una orientación vertical, sino que el tejido de relaciones sociales favorece el asociacionismo en categorías afines de edad, género, habilidad, etc. promoviendo sentimientos y expresiones de solidaridad y compromiso entre iguales, y con ello, se articulan como herramienta de socialización. A ello se añaden al menos dos categorías impersonales: el respeto a la tradición del arte en cuestión, lo que se traduce en la estricta observancia de la etiqueta u las formas prescritas, y respeto a la identidad nacional que a través de su ejercicio se denota.

Reigi y kei no solo facilitan el aprendizaje y práctica, sino que implican el constante recordatorio de un contexto especial, distinto del habitual, en el que las estructuras y relaciones del mundo exterior quedan en suspenso. Con mayor frecuencia la observancia de tales códigos, refuerzan y validan de manera inconsciente el sistema iemoto. Sin embargo, la manera en que se realiza puede ser interpretada por los partícipes en el sentido de la expresión de sentimientos individuales. Joy Hendry ha señalado que

*los partícipes que conocen y son capaces de usar keigo, pueden mostrarse a los otros de una forma en particular. Con habilidad, pueden involucrarse en la imagen que quieren presentar al mundo, y la de la persona que tratan de mostrar*⁵⁶.

Un kimono puede expresar la adscripción a una escuela artística así como la jerarquía del que lo lleva, pero a la vez constituye un elemento de expresión individual, que puede denotar una determinada sensibilidad, así como el status social de la persona. El kimono es la manifestación de un ejemplo relacional por razón de género, frente a la que no han faltado críticas feministas que argumentan que keigo, en último extremo, fomenta y consolida una imagen machista de la mujer como “buena esposa y madre”. Sin embargo existe un contra-argumento que pone de relieve como el estatus de la mujer es precisamente estatus de poder, al disponer del tiempo y los recursos que le permiten implicarse y participar en este tipo de actividades. Y es que, como señala Liza Dalby,

*coordinar el kimono y el obi (cinturón) en función del color, la estación del año, edad, y tipo de celebración, puede constituir un desafío, que cuesta dinero y requiere tiempo, pero que también da satisfacción a la persona que logra realizarlo correctamente*⁵⁷.

Ello no obsta para que ciertamente la cuestión de género sea relevante en la participación en las manifestaciones Zen. Originariamente, entre los hombres de alto estatus, el énfasis no radicaba tanto en el refinamiento como en la disciplina sobre la que en definitiva descansaba la tradición jerárquica del *ie*, tal como se ha reflejado en por ejemplo, las películas de Akira Kurosawa o en mangas, en los que se plasma el código confuciano de los samuráis como código de honor. Aunque en gran medida dicha imagen participa más de la leyenda que de la realidad sí permite evocar la idea de un individuo solidario en pleno control de sí mismo, lo que en definitiva no es sino la imagen del monje-artista, asceta y eremita. Esta imagen se completa con la terminología correspondiente : valor (*konjō*), espíritu (*seishin*), o sufrimiento (*kurō*) con una fuerte carga estética y militar de marcado carácter masculino. En cambio la ceremonia del té ha sido considerada un arte

56 Hendry, J. *Understanding Japanese Society*. (1987)1995. London and New York. Routledge. p.27

57 Dalby, L. 1993. *Kimono: Fashionable Culture*. New Haven and London: Yale University Press. p.67

femenino (*onna no koto*), recurriendo a términos tales como suavidad (*yasashii*), encantador (*utsukushii*) u ordenado (*chantō*), que denotan un arte más emocional, sensible, anti-intelectual e intuitivo. Sin embargo, durante la mayor parte de sus más de 500 años de existencia, *chadō* fue una práctica eminentemente masculina. Las mujeres de hecho solo fueron admitidas en su ejercicio público a partir de 1894, con el apoyo de la principal escuela de *chadō*, la *Urasenke*. Actualmente las mujeres representan más del 80% de los partícipes de este arte. La explicación puede hallarse en el hecho de que esta manifestación cultural refuerza la visión tradicional de la mujer en su papel de servicio, proporcionando placer, alimentando y apoyando a otros, a la vez que ofrece a ésta un vehículo de expresión personal y socialización con mujeres con características y en situaciones afines así como con otros miembros situados a lo largo de los diferentes estratos de jerarquización, no solo dentro de la estructura del *chadō*, sino provenientes de distintas capas sociales y que en este entorno en concreto, pueden ver su estatus alterado.

Reigi y *kei* han persistido con una notable consistencia, configurándose no solo como elementos de socialización, sino que permiten también la articulación de sentimientos individuales, entendiendo la individualidad, no en un sentido egocéntrico sino en el sentido de distinción o gusto personal (*shumi no ii*). El concepto de distinción proviene de la teoría de Pierre Bourdieu formulada en 1984, acerca de la relación entre la actividad artística y la clase. Los juicios estéticos conllevan una actividad de comparación y contraste de unos con otros, y es mediante el uso de un vocabulario estético que los partícipes pueden crear una identidad social a la par que un sentido de individualidad. Las diferencias sociales y de clase pueden así crearse mediante la práctica de diferentes artes. En el ámbito del Zen, su práctica puede vislumbrarse como un acto con la capacidad de crear una barrera social con los no-partícipes, y reafirmar la jerarquía del sistema *iemoto* entre los partícipes.

Este en resumen, puede manifestarse en la relación con el maestro, con el lugar o a través del código *reigi/kei*, pero en todos estos supuestos, aun cuando la formalidad viene prescrita, queda un margen en su ejecución que permite que dicha relación sea también vehículo de la expresión individual, adaptando a ella los principios del *iemoto*. Acaso sin embargo esto sea tan solo un ideal, pero lo cierto es que la perpetuación del *iemoto*,

también en el ámbito Zen, depende en último término del hombre y es por lo tanto muy difícil que la propia individualidad de éste no se filtre de un modo u otro en la forma en que se ejecuta. Además, las formas comunes de expresión no implican necesariamente que el significado que se interpreta sea también común. No solo puede ser malinterpretada sino también entendida de modo que pueda tener significados diferentes para diferentes partícipes, subvirtiéndose así la ortodoxia iemoto. Pese a ello, iemoto constituye un concepto esencial para poder sostener la existencia de un carácter genuinamente japonés, y por lo tanto un elemento nuclear de las artes Zen, como expresión distintiva de la estética Japonesa que sirve a la construcción de un discurso de identidad nacional.

Evolución histórica y conceptual de la estética Zen como medio social y político. La cuestión de su autonomía.

La autonomía es un elemento intrínseco de la Estética, que permite su dinamismo y evolución en función de las circunstancias cambiantes de cada tiempo. En este sentido, Jordi Claramonte en *La República de los fines*, pone de relieve como tal autonomía impide que pueda entenderse en general como una mera subordinación a la corrección política instituida, pero por otro lado tampoco puede concebirse como una autonomía aislada, segregada o desarticulada respecto de la esfera social, sino que al contrario, desempeña un papel esencial contribuyendo a redefinir las relaciones que estructuran la sociedad misma. No cabe duda que en Occidente, muchos de los nuevos proyectos de autonomía solían pugnar con el régimen establecido apuntando alternativas en sus relaciones y jerarquías, expandiéndose y contagiando tal dinamismo a otras esferas, lo que en definitiva viene a conferirle un papel fundamental en la evolución social a través de los tiempos. Por ello *la autonomía no solo no es contraproducente para una posible “función social” del arte sino que es la mayor garantía de que tal función social y aun política pueda ser plenamente cumplida.*⁵⁸

⁵⁸ Claramonte, J. *La República de los fines, contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, Cendeac, Murcia, p.25

Es evidente que las manifestaciones culturales Zen participan en cierta medida de esta visión, exhibiendo la capacidad de proponer alternativas potenciales susceptibles de transferirse a otros ámbitos, es decir con capacidad de replicarse en esferas a priori ajenas a su concepción, denotando así su fuerza expansiva. Jordi Claramonte sugiere tres ideas diferentes de autonomía que en una especie de evolución histórica, definen un marco de relaciones diferentes. Por una parte la autonomía ilustrada que parte de una concepción basada en la *natura naturas*, conforme a la cual los seres naturales se desarrollan siguiendo unos modelos internos específicos, lo que les confiere una autonomía, también en su actividad creativa, capaz de subsistir frente a lo instituido desde el poder. Muchas de las notas de esta autonomía se advierten en el arte Zen, que en primer lugar, atiende a las cosas en lo que son, sin mayores disquisiciones doctrinales, centrándose en el individuo de una manera introspectiva, no desde el punto de vista del ego, sino en carácter universal, y por completo ajeno a las estructuras de poder, y con frecuencia, en el ámbito orgánico de la naturaleza, de cuya energía misma participa, lejos del artificio recreado por la Corte.

Un segundo modelo de autonomía es la calificada como “moderna”. Reacciona ésta con una tendencia de signo contrario ante el orden “burocrático” establecido, propugnando una anormalidad que la sacuda de su letargo y que con frecuencia se liga a conexiones revolucionarias. Su énfasis se desplaza del objeto al sujeto desafiante. Pues bien, este tipo de autonomía, solo de manera muy moderada o sutil se manifiesta en Japón en general, y con el Zen en particular. Ciertamente fue vehículo de manifestación de diferentes sensibilidades estéticas y discrepancias políticas con la corte aristocrática de Kyoto, pero es característico del carácter y la historia japonesa la elusión de conflictos e histrionismo, y la tendencia a la integración de corrientes enfrentadas, como tendremos ocasión de ver en la esfera específica del Zen. Más aún, el Zen es una corriente que trata precisamente de superar toda individualidad, disolviendo está en una unicidad universal.

Una última idea de autonomía es la llamada “autonomía modal”, donde el énfasis se desplaza a *“las relaciones que la obra de arte y la percepción estética establecen, o mucho mejor dicho: a las posibles modulaciones autónomas de esas relaciones...”*⁵⁹. Sujeto y objeto

59 Ibid. p.32

se determinan constitutivamente entre sí, lo que es una especie de paso pero no la realización completa del principio de unicidad Zen. Más importante aún, esta visión relacional de la estética permite interpretar y re-interpretar prácticas artísticas del pasado, y descubrir la trama de relaciones subyacentes, como las derivadas del sistema iemoto ya referido. El hecho de que, como indica Caramonte, los modos de relación tengan un carácter situado (en relación a la sensibilidad del tiempo), policontextual y generativo, dimensionan la llamada autonomía modal de la estética Zen y su pretensión de universalidad a través de lo que Lukàcs denominó el *carácter evocador* de las obras de arte⁶⁰. Baste pensar en los jardines zen, en los que se pretendía condensar el mundo en los límites de un espacio a la medida del hombre.

En esta línea, es evidente que el Zen como arquetipo de la cultura Japonesa expresada a través de unas formas estéticas, no es tampoco un fenómeno que surgiera naturalmente, sino una construcción en cuya culminación se trata de responder a determinadas circunstancias históricas que darían lugar a diversas teorías como la del aprendizaje nacional (kokugaku), la de la política nacional (kokutai), o la teoría del Japonismo (nihonjinron).

Su origen sin embargo se remonta muchos siglos atrás. Es en el periodo Heian (794-1185) cuando las manifestaciones estético-espirituales empiezan a contar con el patrocinio de la elite social, principalmente, la corte imperial radicada en Kyoto. En un principio sin embargo, el interés no radicaba tanto en su dimensión religiosa que empezaría a apreciarse en el SXIV, como parte de una corriente de admiración hacia todo aquello que procedía de China (karamono). Es sin embargo en este periodo medieval, cuando, al tenor de diversos estudios⁶¹, la cuestión del discurso estético empieza a constituir en buena medida el resultado de un descontento, que, imposible de plantear en el ámbito político, solo podía suscitarse en el cultural.

El trasfondo de esta circunstancia se haya en una doble estructura de poder, algo que no ha sido infrecuente en la historia de Japón. Si la corte imperial estaba situada en la actual

⁶⁰ Lukàcs, G. *Estética*, Grijalbo, Mexico DF . 1966. Tomo II, p.350, conforme a *La República de los fines, contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, p.31

⁶¹ La Fleur (1983), Marra (1991), Goff (1991), Thornill (1993), Brown (1997), Guth (1993), Sandorfd,Lafleur & Nagatomi (1992), Parker (1999), Screech (2000), etc, conforme a : *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p.201.

Kyoto, en las provincias se desarrollaría una aristocracia militar, allí enviada para mantener la seguridad, y cuyo poder crecería lejos de la capital sin límites. Algunos nobles militares incluso podían invocar lazos imperiales, como Taira-no-Masakado, descendiente del emperador Kammu, mientras que otros eran otorgados títulos nobiliarios en recompensa por sus servicios prestados. De esta manera, pronto estuvieron en situación de desafiar la legitimidad de la corte. Esta tendencia culminaría con la instalación de una especie de gobierno militar sito en Kamakura. Ambos centros de poder coexistirían, pero cada uno de ellos denotaría distintos principios y sensibilidades, siendo el más importante de ellos, el lujo de Kyoto frente a la frugalidad de los bushi, su disciplina y obediencia. Recordemos que el fundador en Japón de la secta Zen Rinzai, Eisai, fue expulsado de Kyoto al rechazar entre otros el ritualismo y el escolasticismo de las sectas más antiguas asentadas en la capital. Eisai se trasladaría a Kamakura donde encontró la protección del Nuevo gobierno militar, fundando el primer templo exclusivamente dedicado a la práctica Zen (kenninji) e iniciando así las estrechas relaciones entre la casta militar y el Zen. La posibilidad que se ofrecía al individuo iluminado de vivir una vida libre de angustias y vínculos resultaba muy atractiva para un colectivo que tenía como estandarte la flor del cerezo, metáfora de lo efímero de sus vidas, siempre en riesgo permanente. El hecho de ser además anti intelectual, en el sentido de desligarse del estudio de los sutras, de no exigir el apartamiento total del mundanal ruido, y de instituir la disciplina como medio de alcanzar tal iluminación no haría sino coadyuvar a esa simbiosis. El Zen y sus representaciones artísticas, se convertiría así en manifestación de contrapoder a la corte aristocrática civil de Kyoto.

En otro aspecto de la misma cuestión surge la cuestión del eremitismo o reclusión como estado ideal de todo aquel que persiguiera una consecución ascética, incluyendo a quienes participaban y patrocinaban las artes. Por una parte, el apoyo oficial a las manifestaciones artísticas de los eremitas conferían al gobierno oficial una legitimación pseudo-religiosa al patrocinar estas manifestaciones ascéticas. Pero por otro, retirarse en reclusión y dedicarse a otros menesteres como los artísticos constituía una señal de protesta o desacuerdo con el gobierno, y por lo tanto el deseo de alejarse de él. Un concepto clave en reclusión era *miyabi*, que a su vez tenía una doble connotación. Por

una parte aludía al refinamiento cortesano, y por otra implica un retiro espiritual y el total rechazo del poder. Medio siglo después Yoshida Kenkō (1283-1350) trataría de aunar la doble epistemología y restablecer la estética ascética en el ámbito político cortesano. Para ello pretendió conciliar la regla budista del retiro espiritual con el pensamiento budista de afirmación del mundo y tratar de revitalizar lo que consideraba un ideal alcanzado en los orígenes del Estado japonés durante el periodo Heian. En cualquier caso, es evidente que *miyabi*, y la reclusión estética religiosa es política y semánticamente ambivalente y lo es desde su misma concepción, ya que en definitiva se trata de un intento de adaptar unas formas estéticas chinas en su raíz a conceptos y significados locales. David Pollack formularía en 1986 su teoría sobre la *quiebra del significado*⁶², en que analiza como un mismo término puede tener significados contradictorios y en consecuencia manipularse políticamente especialmente en tiempos convulsos. Como ejemplo se cita el término *Goku* significando distante, y que se popularizaría en el SXIV y XV por el Shogun Yoshimitsu en el doble juego de por una parte refinar su corte y hacerla más aristocrática y por otro tratar de poner fin a la división de clases.

Durante el periodo Ashikaga (1336-1573) los lazos entre el Zen y el poder se estrecharon. El patriarca Muso Kokushi (1275-1351) se convirtió en el principal consejero espiritual del shogún Ashikaga Takauji, con lo que la secta Zen prácticamente devino un órgano oficial del shogunato. Los shogun Ashikaga asumieron el Zen con un espíritu de misticismo y evasión, y al retirarse lo hacían a la soledad de la vida semi-sacerdotal, aislándose de la realidad que les rodeaba. Todo ello se plasmaría en un florecimiento artístico y cultural Zen en todos los órdenes como expresión de la sensibilidad del shogunato Ashikaga. En el ámbito arquitectónico Ginkakuji, el pabellón de plata, es el mejor ejemplo de la búsqueda de ese misticismo, el intento de hallar un significado interior en la naturaleza y en las creaciones artísticas, sugiriendo con ello a los espíritus meditativos la relación entre la naturaleza y el hombre. Una relación parecida se explora en el ámbito de los jardines, en los que se pretendía condensar el mundo

62 Pollack, D. *Reading against Culture: Ideology and Narrative in the Japanese Novel*. 1986. Ithaca: Cornell University Press, conforme a: *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p.202.

esquemáticamente en los límites controlados de un espacio a la medida del hombre, usando materiales naturales tan simples como arena, gravilla o unas pocas rocas. Esta insistente apelación a la naturaleza tiene una doble connotación. Por una parte, refleja la indudable influencia de la religión local, el sintoísmo, y por otra la apelación al espacio de meditación anacoreta, la huida de los eremitas a los bosques como espacio introspectivo.

Nuevamente el chadō constituye el ámbito en el que se producen movimientos determinantes para el futuro de todas las artes Zen. Su práctica empezaría a popularizarse precisamente con la relajación en las diferencias estancas entre clases sociales. Sin embargo si en el SXV era básicamente un entretenimiento elegante, fácilmente dado a la ostentación. Murata Shukō (1422-1502) lograría transformarla en una práctica expresiva del espíritu Zen. Shukō pasaba horas en una pequeña alcoba de tatami contemplando una obra de caligrafía del periodo Sung, obra del maestro Zen Yuan-wu, y que le había sido entregada por su maestro Ikkyū al alcanzar la iluminación. Lo hacía mientras tomaba pequeños sorbos de te como práctica de concentración espiritual. Su sucesor, Sen Rikyū, lo popularizaría dotándole de las prácticas estéticas con las que se le conoce, e implantaría una nueva ortodoxia reemplazando el concepto polémico de miyabi por el de wabi y sabi. Aunque fue estudiante de Zen y desarrollaría chadō como una forma de Zen, la reclusión le era obviamente una condición incompatible, configurando esta práctica como un nexo de relaciones sociales y manteniéndose en estrecho contacto con la comunidad de mercaderes de Sakai, la más influyente en su tiempo, que lo patrocinarían y difundiría. Chadō supondría además elevar la consideración de la estética al situar como una de las actividades centrales de su práctica la oportunidad de exhibirla y apreciarla, particularmente en el llamado proceso tori-awase, que consistía en una selección y combinación de utensilios de té, en función de parámetros como la estación del año, el recinto, los invitados, etc, sobre los que se comentaba y admiraban por su valor wabi / sabi, etc.

Una consideración sumamente relevante es la forma de resolverse los desafíos que podían oponerse al proceso creativo. Ello se hacía incorporándolos a la ortodoxia y la tradición, de tal forma que cualesquiera que fueran las tensiones que pudieran surgir entre la

estética cortesana, las prácticas monásticas en los templos Zen o los intereses artísticos del creador, todo terminaba por subsumirse en la noción de la tradición estético-religiosa.

Durante el periodo Tokugawa (1600-1868), el Budismo fue inicialmente perseguido para desarticular su poder político y económico, a la vez que se fomentaba el Confucianismo y el país cerraba sus fronteras al contacto con el exterior, la clase comerciante florecía y la religión declinaba. Sin embargo todo ello operaría a favor de la Estética Zen, que sin apoyo oficial ni contacto con el exterior florecería al ganar en libertad de expresión, sin más compromiso que la propia visión de la doctrina, y depuraría influencias extranjeras desarrollando un carácter más autóctono como movimiento contra-cultural. Algunos monjes seguirían participando en eventos sociales a través por ejemplo de ceremonias como el chadō, otros se retirarían en soledad pintando o escribiendo con el único fin de expresar su visión del Zen. Tal es el caso de Konoe Nobutada (1565-1614), y su composición: “*El silencio y el vacío son suficientes para pasar por la vida sin errores*”⁶³. Y otros finalmente, quizás los más, usarían las creaciones artísticas con el fin de llegar a la masa por medio de otros conductos, en la idea de que una imagen puede causar un impacto mayor que un sermón de mil palabras. Es en este contexto es en el que surge en Daitoku-ji (Kyoto), el templo de la secta Zen Rinzai, la pintura Zenga como medio de expresión de la naturaleza de Buda. La simplicidad inherente a este estilo no es sino la representación gráfica de la transmisión de una idea que trata de hacerse llegar a una masa mayoritariamente iletrada y por lo tanto sin la capacidad de comprensión de doctrinas elaboradas, las cuales, por su parte, son en si mismas ajenas al Zen, como ya se ha tenido ocasión de relatar.

Posteriormente, el Budismo sería nuevamente apoyado como estructura dentro del mismo estado, al impulso principalmente de la persecución cristiana. Se obligaba así a todas las personas a registrarse en un templo de su elección como medio de demostrar que no habían sido contaminados espiritualmente. Incluso se estableció un examen anual de creencias religiosas (shumon aratame), de forma tal que la población japonesa pasaría a ser espiritualmente tutelada por un budismo institucionalizado. En este contexto, sin embargo, el Zen no gozaría de la libertad ni de la influencia, ni de ninguna preeminencia

63 Addis, S. *The art of Zen*, p.23

especial como antaño, y el budismo mismo vendría mediatizado por el confucionismo como herramienta social y el sintoísmo.

Esta circunstancia debe ponerse en relación con el hecho de que durante la primera parte de este periodo, el llamado periodo Genroku (1688-1704), la capital de Japón, Edo, vivía un tiempo de prosperidad y crecimiento significativo. Contaba con una de las mayores concentraciones de población en el mundo, y con el desarrollo de la clase comerciante y la generación de riqueza, el arte gozaría de una popularidad sin precedentes. En este contexto surgirían nuevos términos para mejor estructurar y expresar las emociones y tendencias que trataban de transmitirse. Tal es el caso de *hari*, fortaleza de carácter, *akanuke*, urbanidad, o las más conocidas de *iki* o *tsu*. *Iki* es parte de una refinada consciencia de sensación y *tsu* la consciencia estética puesta en práctica. El primero tenía una orientación femenina, reflejado por cortesanas y geishas, mientras que el segundo era cultivado por hombres. Sin embargo ya hemos dicho que el Zen había perdido en este tiempo su preeminencia, y ésta, desde el punto de vista artístico y cultural, se desplazaba a otros ámbitos, particularmente, los relacionados con la búsqueda de placer, lo inmediato y erótico, que generaría el llamado “mundo flotante” (*ukiyō*).

En cualquier caso, en lo que nos ocupa, hemos hecho ya algunas referencias a la semántica, y en este sentido es de destacar también una evolución en la que los significantes permanecen, pero el significado muta para adaptarse al contexto histórico y las circunstancias del momento. Uno de los ejemplos más relevantes es el término *yūgen*, originario del Budismo Tendai, en el que aludía a una dificultad ligada a un sentido profundo, distante y oscuro. Sin embargo esto cambiaría a partir de su tratamiento por el poeta Fujiwara Shunzei (1114-1204) en el contexto de la poesía Waka y el teatro Nō, en que *yūgen* empieza a ser tratado como un efecto estético derivado de la añoranza por un mundo misterioso y deseado, o la sensación de atracción por el misterio inmanente de una cosa. Yasuo Yuasa dice al respecto que :

En consecuencia, la condición última e ideal de la experiencia estética se ha buscado en la analogía o comparación con la experiencia de satori (iluminación) a través de la práctica de la composición poética, esto es, a través del entrenamiento de la mente en el intento de

componer mejores poemas, justo como el monje trata de alcanzar satori a través del cultivo personal....el poeta busca la belleza expresada a través del concepto de yūgen ⁶⁴.

La literatura es un campo sumamente relevante en razón de esta extensión. Fue también el ámbito donde se dieron las primeras manifestaciones de fusión entre conceptos Budistas y estética artística japonesa, lo que fraguaría en un “camino de la poesía” (Kadō), que despertaría la conciencia de una especie de iluminación artística para cuya consecución se requería de un camino análogo al religioso-espiritual.

Otra cuestión es la dinámica habitual de utilizar o manipular formas estéticas presuntamente originadas o representativas de un pasado idealizado. Este fue el caso de la llamada escuela de “aprendizaje histórico y nacional”, kokugaku, fundada durante el período Edo con el fin de restaurar el verdadero espíritu japonés, ligándose la vertiente de su discurso estético al pensamiento de Motoori Norinaga (1730-1801), quién recurría a la estética para criticar la política de su tiempo y construir un modelo alternativo basado en la idealización del pasado. Para ello recurriría a la imagería artística del periodo Momoyama y su disociación con el Confucionismo, lo que entrañaría una mayor pureza autóctona. Esta corriente podía advertirse en las obras de artistas como Maruyama Okyō (1733-1795) que tratan de enfatizar los elementos más auténticamente japoneses ante el temor de ver diluida su esencia en las influencias chinas e indias. Este temor se vería asimismo potenciado con la preocupación entonces existente, a una invasión del Japón por potencias extranjeras. Con el fin de posibilitar ese rescate de la esencia japonesa, se abogaba por un elemento que ya hemos tenido ocasión de analizar, el de la copia idéntica de ciertas obras de arte para favorecer su difusión y la formación en tales elementos de estética nacional, una misión a todas luces imposible, porque en las llamadas artes Zen concurría toda una amalgama de elementos procedentes de diversas tradiciones de pensamiento, Sinto, Budismo, Taoísmo, Confucianismo, etc. Con el fin de superar esta contradicción en la construcción de un nacionalismo, surgieron intentos como el de la llamada escuela de Mito, en el SXIX, que trataron de aunar Sintoísmo (la religión

⁶⁴ Yuasa.Y. *The body, self-cultivation and ki-energy*.1993. Albany, State University of New York Press.P.24, conforme a :*The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p.50

autóctona de Japón) con el neoconfucianismo, adoptando lemas como *shinju-funi*, Sinto y Confucianismo son uno, junto con otros del tenor *sonnō – jōi*, venerar al emperador y expulsar a los bárbaros, un claro ejemplo de la convergencia de nacionalismo, pensamiento y arte.

La comercialización del arte supondría un nuevo giro en la concepción estética de algunas de sus manifestaciones. El caso más llamativo era el del *chadō*, y ello porque el maestro que revolucionó esta práctica Sen Rikyu, se apoyó en la clase comerciante para su difusión y popularización. Con ello lograría superponer a la figura del eremita, la del practicante o consumidor del té (*chajin*), quién dependía de otros para el desarrollo de su arte. Por su parte, los comerciantes podían labrarse un prestigio social a través de su participación en una actividad sumamente refinada, y con ello mejorar sus perspectivas de negocio, además de fortalecer relaciones e incluso afirmar su propia visión de la identidad nacional.

Durante el periodo Meiji, se produjo en Japón una nueva persecución a las instituciones budistas, lo que fue aprovechado por varios occidentales para comprar grandes cantidades de arte budistas. Tal fue el caso de Fenollosa, quién fundaría la Escuela de Bellas Arte de Tokyo, desde donde promovería un estilo artístico Japonés (*Nihonga*), a partir de lo que el arte Japonés empezaría a valorarse propiamente como arte, iniciando un proceso de evaluar el arte budista conforme al parámetro estético e histórico más que desde el punto de vista religioso. Ello se produjo en un contexto nuevamente de gran preocupación entre los intelectuales hacia la modernización, con una fuerte corriente anti-modernización y pro-japonesa que traía su origen de finales del periodo Meiji y principios del Taisho, cuando el imparable proceso de urbanización subvertía los valores y estilo de vida tradicionales de Japón. El discurso intelectual de reacción irrumpía en la vida política a caballo de la estética, lo que generaría en la década de los años 20 y 30 el llamado “debate sobre la estética del estilo de vida”, que definía la estética como la esencia de la nación que la diferenciaba de Occidente, y en esta línea de desarrollaría el discurso etnográfico de *Yanagita Kunio (1875-1962)*, *la poesía de la escuela romántica*, *el particularismo cultural de Kuki Shuzō (1888-1941)*, *Watsuji Tetsurō (1889-1968)* y *Tanizaki Junichirō (1886-1965)* o *la filosofía de la escuela de Kyoto*⁶⁵, todas encaminadas

⁶⁵ *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, p.208.

a capturar el auténtico carácter y cultura nacional. En particular Watsuji Tetsurō formularía una especie de teoría sobre la cultura en capas (*bunka no jū sōsei*), con el que trata de dar viabilidad al pasado transformando el tiempo histórico en un espacio cultural. Sin embargo, la disyuntiva en el fondo no se plantea entre modernidad y cultura, sino que se pretenden ambas. Como señala Anthony Smith, se trata de “*Un intento al mismo tiempo de preservar el pasado y transformarlo en algo nuevo, de crear un nuevo tipo sobre los fundamentos antiguos, de crear un nuevo hombre y una nueva sociedad, a través de la resurrección de viejas identidades*”⁶⁶.

A partir de aquí, la cuestión radica en determinar como el Zen llega a convertirse en la forma estética representativa de la cultura nacional, lo que en gran medida se debe al filósofo de la escuela de Kyoto Nishida Kintarō (1870-1945). Kintarō participó en los intentos de redefinir el Budismo después de su persecución durante el período Meiji, argumentando que el Budismo del periodo anterior, el periodo Edo, era en realidad una forma distorsionada del Budismo original que ahora se invocaba, y en cuyo núcleo se hallaba el Zen, y ello porque la pureza de su experiencia constituía la base de toda experiencia religiosa, y era específicamente japonesa. En su obra *Zen no Kenkyū* desarrolla esta teoría de la experiencia no mediada (*junsui keiken*). El término *keiken* alude a la experiencia vinculada directamente al cuerpo físico, al que ya hemos hecho referencia, y por lo tanto facilitaba la tendencia japonesa de referir la experiencia a la naturaleza, muy en la línea sintoísta, y sustraerla así al ámbito del pensamiento crítico, al configurarse esencialmente como intuitiva. Nishida argumenta que la belleza está basada en la experiencia de *muga* o no-ego. El principal desarrollo de esta teoría que vincularía la forma estética, la experiencia pura Zen y la identidad cultural nacional, se debe a Hisamatsu Shin'ichi, y su obra *Zen y las Bellas Artes* (1971), cuyo concepto esencial es el de “la nada oriental” (*tōyōteki mu*) y lo define del modo siguiente:

La nada oriental...la califico de Oriental porque en Occidente jamás se ha despertado conciencia de dicha Nada, ni tampoco ha habido una penetración hasta dicho nivel. Sin

⁶⁶ Smith, A. D. *National Identity*. Harmondsworth: Penguin Books.

embargo, ello no quiere decir que pertenezca exclusivamente al Este. Al contrario, es la base más profunda, la raíz del hombre, y en este sentido no pertenece ni al Este ni al Oeste...⁶⁷.

No es de extrañar que expresiones como junsui keiken o tōyōteki mu, utilizadas para justificar el carácter único japonés, pronto fueran utilizadas para fundamentar una ideología nacionalista, sosteniéndose que el arte Zen reproduce un registro estético que describe el carácter japonés, de tal forma que aun siendo accesible a no-japoneses, estos difícilmente pueden penetrar un fenómeno eminentemente no-racional. Más aún, esta retórica sostiene que la experiencia espiritual universal, que es la base del ascetismo y en consecuencia del nacionalismo japonés, tiene un carácter intrínseco que el paso del tiempo no puede diluir, lo que confiere a las manifestaciones culturales Zen un carácter intemporal y universal, como refleja el hecho de que la terminología que desarrolla es ajena a circunstancias sociales e históricas. Paradójicamente puede hablarse de un doble nacionalismo. Así, durante el periodo post-Meiji, el Zen era parte de un nacionalismo popular y tradicional que se oponía al propio Estado y su agenda modernizadora, constituyéndose en una especie de nacionalismo étnico basado en valores culturales y espirituales. Un ejemplo revelador de estas dos formas de nacionalismo, viene dado con la evolución del budō, una parte del bushidō o camino del guerrero que alude a las artes marciales como práctica espiritual en si misma. El budō constituye en si una manifestación cultural Zen, basada en principios similares a los que hemos venido señalando para el chadō. La mera interpretación de katas o series de posturas exigen y denotan lo que hemos venido invocando al respecto. Pues bien, a finales del período Meiji, las artes marciales eran promovidas por sociedades ultra-nacionalistas como la llamada “Sociedad del Dragón Negro” (Kokuryokai) o asociaciones como la de “las virtudes marciales del gran Japón”, que gozaría de cierta preeminencia durante la guerra chino-japonesa. En 1911 kendo se convertiría en una asignatura obligatoria a nivel escolar. En este tiempo, las artes marciales se reconvirtieron pasando de ser una especie de práctica espiritual a convertirse en una forma de ejercicio físico. En los años 30, en pleno apogeo de ideología nacionalista, empezaría a invocarse que el budō constituía una vía de lealtad al emperador y patriotismo, evocando la lealtad del samurai hacia su señor,

67 Suzuki D.T. *Zen and Japanese Culture*. Edition 2010, Introduction, by Richard M.Jaffe, p.xxi

lo que unido a los escritos de algunos intelectuales de la época como Inazo Nibote, terminaría convirtiendo el budō en instrumento de la política nacionalista, exigiéndose la participación en el mismo, hasta el punto de que tras la derrota de Japón en la II Guerra Mundial, las artes marciales fueron abolidas por las potencias aliadas. Solo a través de la re-invenición de su práctica a manos entre otros de Kanō Jigorō en judō, Gichin Funakoshi en karatedō o Moriya Ueshiba en aikidō, pudo lograrse una orientación no-militarista de su práctica y despertar el interés de otros países, logrando un reconocimiento con su inclusión en los Juegos Olímpicos de Tokyo en 1964. Sin embargo, aunque ello debía constituir un motivo de orgullo nacional, el otro nacionalismo no tardaría en reaccionar, criticando la conversión de esta práctica en una actividad deportiva que adulteraba su esencia, que no es otra que alcanzar satori.

Discursos similares que alimentaban la teoría del Japonismo, fueron habituales en la década de los años 70 y 80. A nivel oficial, también se hacía uso de una retórica similar, aunque de forma más sibilina. Como pone de relieve Carol Bluck a nivel oficial era habitual emplear una terminología cuidadosamente seleccionada para evitar connotaciones militaristas, tales como minzoku (población étnica), bunka (cultura) o seikatsu (nivel de vida). La repetición de esta semántica y otra afín en distintas combinatorias y contextos tenían por objeto describir un futuro en términos de una nación cultural un estilo de vida cultural, etc, todo ello reminiscencia del apogeo nacionalista con el fin de promover el orgullo y apego de las tradiciones, una vuelta a un pasado idealizado y mítico. En este contexto contemporáneo sin embargo, el arte Zen parece haber perdido su monopolio como manifestación cultural representativa de tal tradición. Incluso algunas tendencias surgidas en el período de postguerra se refieren específicamente a las artes Zen, pero atendiendo exclusivamente a sus formas para construir un modelo de cultura desligado de la tradición. Lo cierto es que el Zen presenta un doble aspecto en cierto modo contradictorio. Por una parte conserva los principios tradicionales que permanecen y resisten a la modernización, pero por otra parte logran adaptarse y servirse de ella. Primero porque el estilo de vida que genera la modernidad permite habilitar para ciertos colectivos, el tiempo y los recursos para su práctica, segundo, porque el sistema de medios de comunicación permite su difusión y tercero, porque su mercantilización facilita su tráfico, pero cambia radicalmente con ello su

concepción, pasando de ser expresión de una experiencia individual a atenderse exclusiva al objeto y sus formas desligadas de tal experiencia. Es decir, las formas institucionalizadas por encima de su filosofía estética y espiritual. En este sentido, el sistema iemoto tuvo gran responsabilidad en este proceso de institucionalización de las formas. Su origen en el ámbito de las artes se remonta al SXV, cuando se articula para organizar la práctica artística en la esfera cortesana y guerrera. Sin embargo el sistema, tal y como subsiste hasta nuestros días emergió tras el periodo Genroku, cuando cada vez con más frecuencia, había gente que se dedicaba a tareas artísticas. El sistema iemoto vino a reemplazar la metáfora del camino (dō) para reinventar la tradición estético-religiosa a través de la figura de la filiación. A través de otra metáfora, la del parentesco, la práctica del Zen pudo constreñirse a una matriz a través de lazos de autoridad y poder, y ello con el fin de fijar la tradición y evitar prácticas heréticas de sus seguidores, y a la vez beneficiarse de la creciente comercialización del arte Zen. Ello supone que el progreso en su práctica se encontraba ligado a un sistema jerárquico de ranking a través del que se iba pasando, en vez de estarlo al concepto del camino (dō), que tenía más una dimensión estético-religiosa. Dō es un sufijo que confiere una connotación cuasi/religiosa y denota la presencia de un trasfondo de enseñanza Zen. Nishiyama ha argumentado que este cambio representa una diferencia esencial en el modelo de transmisión, que pasa de ser un sistema intuitivo y afectivo basado en una relación personal, a ser un sistema basado en un proceso de racionalización, en el que la transmisión del conocimiento se encuentra estructurado y mediado por la jerarquía y los criterios técnicos pre-establecidos para certificar la progresión. Como vimos, el sistema iemoto sería en gran medida superado posteriormente, con la intervención del Estado en la promoción de las artes, con la concurrencia de grandes compañías. Sin embargo, los principios iemoto permanecerían, aunque siguiendo la pauta descrita, términos como yūgen serían sustituidos por otros como bunka (cultura) o kyōyō (civilización), oficialmente empleados por el Estado e instituciones comerciales, y es que la historia del arte Zen en el período moderno post-Meiji, es inseparable de la cultura de masas.

Diálogos con Occidente

Zen ,Heidegger y sus discípulos

La cuestión que aquí se trata de abordar es la posibilidad o no de predicar una estética zen de obras contemporáneas, y habida cuenta que una gran cantidad de esa pretendida estética Zen se genera en Occidente, es obligado hacer una referencia a la presencia o la influencia del Zen en el pensamiento occidental, o en forma más equitativa, a diálogos entre el Zen y la filosofía occidental afín de dilucidar si hay una recepción, una convergencia o una sinergia susceptible de manifestarse en una estética con la entidad de poder conservar el calificativo de Zen. Aquí vamos referirnos específicamente a dos marcos de influencia: el caso de Heidegger y sus discípulos y el del Beat-Zen en la contracultura.

Los contactos intelectuales entre Oriente y Occidente se remontan en el tiempo, y tal vez los primeros intercambios se produjeran con la expediciones de misioneros jesuita en el SXVI y su limitada divulgación de la ética cristiana. Existe una tradición de intercambios posteriores de creciente intensidad, y en la que destaca la tradición filosófica alemana. Leibniz por ejemplo, siempre mostraría interés en China, escribiendo sobre pensamiento chino y tradición, con especial atención al I Jing (el libro de las mutaciones) y el confucionismo. También Christian Wolff escribiría sobre doctrinas éticas chinas, Goethe, Kant, Lichtenberg y Herder escribirían ensayos sobre pensamiento chino y Wilhelm von Humboldt reflexionaría filosóficamente sobre la lengua china. También Hegel y Schelling realizaron estudios sobre pensamiento chino, y Schopenhauer sobre pensamiento asiático y particularmente Indio, siendo el autor en el que más claramente se advierte esa influencia oriental. También Nietzsche realizaría frecuentes alusiones a filosofía india y religión, así como a cultura china y japonesa⁶⁸.

Sin embargo, en lo que a pensamiento Zen se refiere, los contactos más relevantes se iniciaron en el ámbito de la fenomenología y culminaron con Heidegger. Tras la Primera

⁶⁸ Reinhard May, *Heidegger's hidden sources. East Asian influences on his work*. 1996. English translation first published by Routledge, p.vi.

Guerra Mundial, la Fenomenología de Husserl arrecia en boga. Ya se hizo una breve referencia a cierto paralelismo entre la fenomenología y el Zen, en el sentido de prescindir de todo lo exterior y reconducir la única realidad al individuo, así como a lo que las cosas son en si mismas prescindiendo de toda consideración o adorno falsario. Por ello no es de extrañar que Nishida Kintarō, tratando de establecer una especie de diálogo del Budismo Zen con Occidente, empezara a mandar discípulos a estudiar en la cátedra de Husserl en Friburgo. Tal es el caso entre otros de Tokuryu Yamanouchi, Watsuji Tetsuo, Kuki Shuzo, Nishitani Keiji, y Tanabe Hajime, que a punto estuvo de ser aceptado en el círculo íntimo de discípulos del padre de la Fenomenología. El caso es que la introducción en este ámbito de los estudiantes japoneses se encomendó precisamente a la responsabilidad y finalmente la tutoría de Heidegger. Los resultados que surgirían fueron muy diversos. Tanabe Hajime por ejemplo, comenzaría a desarrollar su propia perspectiva de la fenomenología de la vida alejándose de las posiciones de Heidegger y mezclando en una vuelta al Budismo de la Tierra Pura, elementos budistas y cristianos.

Kuki Shuzo por su parte asistiría con asiduidad a los cursos de Heidegger, y llevaría a la Universidad de Kyoto para su estudio, una transcripción del seminario *Ausdruck und Erscheinung* –“Expresión y Apariencia”–, ofrecido por Heidegger en 1921. Sin embargo según el mismo Heidegger, en ese seminario trataba de seguir una vía que él mismo ignoraba donde le conduciría, y por lo tanto de tal fuente no pudo sino derivarse confusión para los estudiantes de la Universidad de Kyoto. Kuki Shuzo traduciría también una de las obras más leídas en Japón, *Sein und Zeit*, contribuyendo así a la difusión de las nuevas categorías del análisis existencial. Sin embargo su comprensión continuó siendo muy limitada y confusa, lo que llevaría a Nishida Kintarō, y con él la corriente dominante a claudicar en ese diálogo Zen- filosofía occidental.

En su opinión, el intercambio de ideas con los maestros occidentales estaba viciado por una insuficiencia fundamental:

La actitud japonesa al adoptar la cultura occidental era problemática bajo todos los aspectos. Los japoneses no trataron de trasplantar las raíces de la planta, sino que, simplemente, cortaron sus flores más atractivas ... por lo tanto, las raíces que hubieran

*podido producir tales pimpollos, no se desarrollaron en nuestro país*⁶⁹.

A ello contribuía otro problema fundamental, como es el lingüístico. Por una parte, aunque muchos de aquellos estudiantes japoneses podían leer alemán, tenían más dificultades para hablarlo, y de hecho todas sus obras se publicaron en Japonés. Pero es que además, el ambiente político de los años 30, imbuido de un fortísimo carácter nacionalista, exigía de los intelectuales que cualquier manifestación debiera hacerse en conformidad con la cultura y la ideología oficial. En realidad la traducción de la filosofía occidental en clave local no solo venía impuesta por exigencias ideológicas, sino que también ha sido históricamente una actitud típicamente japonesa, lo que dificultaba el desarrollo de un pensamiento filosófico autónomo, universal y secular.

Una muestra del resultado fueron las conferencias que en 1938 Nishida Kintarō pronunciaría sobre el problema de la cultura japonesa en la Universidad de Kyoto recurriendo a referencias shintoístas para ejemplificar conceptos modernos y occidentales. Así por ejemplo, para explicar la esencia de la fenomenología utilizaba una expresión de Motoori Norinaga: “[*El Camino de los Dioses*] ... no consiste en nada más que en el camino de dirigirse hacia las cosas”⁷⁰.

De esta manera difícilmente podía transmitirse o lograrse una comprensión precisa, siquiera aproximada de la Fenomenología. Heidegger ya se había percatado de tal dificultad lingüística en sus conversaciones con sus discípulos japoneses, de forma tal que la búsqueda de equivalencias semánticas – por ejemplo de la categoría estética de *iki* - los conducía con frecuencia a un callejón sin salida. Si para Heidegger el habla es: “*la morada del Ser*”, esta dificultad adquiriría una dimensión ontológica; “*habitamos en moradas distintas*”, dirá a su interlocutor japonés en el célebre “Diálogo”⁷¹.

Tal vez, la contribución más fructífera a este diálogo entre Oriente y Occidente vendría de la obra de otro discípulo de Nishida Kintarō, Nishitani Keiji, quién también conoció a Heidegger en 1934 y cuya obra “*La Religión y la Nada*” ha sido traducida a varios

69 “A dialogue on language between a Japanese and an Inquirer”. On the way to language. Harper Collins. San Francisco, según <http://gabrielsarando.forumotion.com/t13-heidegger-y-la-escuela-de-kyoto>

70 Ibid.

71 Ibid.

idiomas logrando superar las barreras lingüísticas referidas . A Nishitani la lectura de “Así habló Zaratrusta” le causó un gran impacto de angustia psicológica que le llevaría a buscar refugio en la meditación Zen, sosteniendo el koan Mu durante diez años. En sus propias palabras: “*Advertimos a la religión como una necesidad o como algo imprescindible para la vida sólo en los momentos en los que todo pierde su necesidad y su utilidad*”⁷². En su visión, en la era de la técnica el ser humano se nos presenta como un “hombre desnudo” que afronta con cierto dramatismo la muerte de Dios y las consecuencias que se derivan del nihilismo, un tanto en la línea de Heidegger al considerar tal nihilismo no sólo la enfermedad cultural de Occidente, sino también un error, como es el de la incapacidad de “pensar la nada”. Nishitani se dedicaría a tratar de lograr lo que llamaba “la auto-superación del nihilismo”, algo que también puede inferirse del intercambio entre Heidegger y Ernst Jünger a propósito de “Sobre la línea”. Así, si éste animaba a seguir “más allá de la línea”, es decir más allá del horizonte del nihilismo, aquel planteaba la necesidad de comprender al nihilismo desde otra perspectiva trazando nuevos caminos. En esta línea la obra de Nishitani trata de amalgamar aportaciones de Hegel, Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger relacionadas con ciertos temas del Cristianismo junto con los principios del Budismo Zen. Ello le permitirá definir la “Nada” recurriendo a la noción budista de Sunyata: vacuidad, transformando el nihilismo en una especie de vacío viviente y distinguiendo entre una vacuidad orientada al hacer ser – *Ichtung*, dirección – y un nihilismo como campo de anulación – *Nichtung*, destrucción. La vacuidad no es además considerada como un resultado, sino como una perspectiva o un método, muy en la línea del método Zen, lo que permite al hombre iniciar un camino que le posibilite aprehender el mundo en su plenitud, lo que en definitiva no es sino aprehenderse su propia naturaleza.

Este intercambio sin embargo fue un camino de doble vía. Uno de los discípulos alemanes de Heidegger, Karl Löwith (1897-1973), seguiría el camino inverso, abandonado Alemania a causa de su origen judío y pasando algunos años en Sendai (Japón), donde resultaría fascinado por el Zen. Los aspectos más relevantes de su

⁷² Nishitani Keiji Chosakushu. Shobunsha. Vol. 20, Tokio 1986, según <http://cuadernosdefilo.blogspot.de/p/retratos.html>

pensamiento nos son familiares, afirmando que la naturaleza de las cosas y de los hombre permanecen inmutable, variando únicamente nuestras interpretaciones de la verdad . El objetivo de la filosofía sería pues reconocer esa naturaleza eterna de todo lo que hay. De acuerdo con la concepción aristotélica, Löwith reconoce en el hombre dos componentes esenciales, como son la razón y la sociabilidad, pero afirma como su objetivo vital poder llegar a contemplar la verdad última que caracteriza a la naturaleza universal (y personal), lo que exige vivir de acuerdo a la naturaleza y conducirse rectamente en la vida de serenidad.

Sin embargo, el personaje donde de manera más controvertida, pero también por su entidad más relevantemente se han advertido tales influencias es el propio Heidegger y su intento de sobrepasar la tradición metafísica occidental. Ciertamente solo entra a considerar un autor japonés – Kuki Shuzo – y apenas menciona contadísimas veces al filósofo chino Lao Tzu. Sin embargo, el trabajo de Reinhard May entre otros pone de relieve como la posible influencia del pensamiento asiático en general y del zen en particular, fuera probablemente mucho más profunda de lo que pretendía denotar.

David Storey sostiene que ni la Ilustración Occidental, desde el Racionalismo hasta el Romanticismo, ni las raíces griegas de la filosofía satisfacían la pretensión filosófica de Heidegger, de forma tal que el pensamiento asiático y en particular el Zen le brindarían un camino a seguir. Otto Pöggeler, uno de los estudiosos de Heidegger más respetados en Alemania, señala en concreto el Tao Tze Ching como una de las obras que más contribuyeron a orientar su pensamiento.⁷³

Lo cierto es que existen elementos circunstanciales que permiten aventurar tal influencia, como la familiaridad de Heidegger con diversos traductores alemanes que tradujeron textos de filosofía china y japonesa. También sus relaciones, ya explicadas, durante más de tres décadas con discípulos provenientes de la Escuela de Kyoto, desde 1922 a 1959 en que publicara “Diálogos”, inspirado en sus conversaciones con Tezuka Tomio, aunque en su mayor parte es una reconstrucción de sus experiencias personales con sus colegas japoneses. La conexión siempre fue muy sólida, como atestigua el hecho poco conocido de que el primer comentario sustancial sobre la filosofía de Heidegger se publicara en

⁷³ Graham Parkes, “Introduction,” Heidegger and Asian Thought “, conforme a: Zen in Heidegger’s Way, p.7

Japón en 1924⁷⁴, la primera obra de cierta extensión sobre su pensamiento fue escrita por Kuki Shuzo y publicada en 1933⁷⁵. Más aún, Japón es el país donde más traducciones se han realizado de la obra “*Sein und Zeit*”. De hecho su primera traducción data de 1939, es decir, 23 años antes que la primera traducción realizada en lengua inglesa.

Pero existen asimismo en su obra otros elementos que habilitan la conjetura. Una de ellas son las similitudes en el vocabulario, así como en una serie de formulaciones esenciales en el pensamiento de Heidegger. Un ejemplo que se aduce es el hecho de que su tratamiento de la muerte, la caída, la facticidad y la temporalidad tal y como se exponen en “*Ser y Tiempo*”, encajarían sin traumas en el ideario Zen. Sin embargo son especialmente sus ideas sobre el Ser (Sein) y la Nada (Nichts) las que más similitudes presentan. Afirma Heidegger que “*el Ser no puede ser pensado. Es pre-conceptual, no proposicional y por lo tanto pre-científico*”, una definición completamente Zen, añadiendo que el Ser, la existencia, no es un predicado real que pueda añadirse a un concepto, siendo en consecuencia impredicable. Señala Barret⁷⁶ que para Heidegger, al filosofía occidental es un gran error en la medida en que dicotomiza el intelecto del ser, y con ello elimina la fundamental unidad del ser. Heidegger afirma ir más allá de esa tradición occidental, y ese más allá parece ser el terreno filosófico del Budismo Zen. Sin embargo, Heidegger no logra finalmente sustraerse de la influencia de Hegel y su lógico sistema de sistemas, y termina tratando de sistematizar formalmente y construir lógicamente un marco que permita pensar sobre lo que no puede ser pensado, afirmando que su objetivo es responder concretamente a la pregunta sobre el sentido del ser.

En esta labor comparativa, David Storey analiza una serie de textos de Heidegger que pone en relación con el Zen. Vamos a referirnos a dos en particular a título meramente ejemplificativo. En el primero, Heidegger declara: “*la liberación de las cosas , y la*

74 Tanabe Hajime, ‘Genshigaku ni okeru atarashiki tenk: Haidegger no sei no genshigaku’ (‘A New Turn in Phenomenology: Heidegger’s Phenomenology of Life’), Shis (Tokyo), October 1924; reprinted in Tanabe Hajime zenshi (Collected Works of Tanabe Hajime), vol. 4:17–34, según “Heidegger’s hidden sources. East Asian influences on his work”, p.viii.

75 Shuzo, Kuki “Haidegger no tetsugaku (The Philosophy of Heidegger)”. 1933. Tokyo, según “Heidegger’s hidden sources. East Asian influences on his work”, p.viii.

76 Barrett, William. “*Irrational Man*”. New York: Doubleday, 1958.

apertura al misterio, nunca sucede de motu proprio. No nos acontece accidentalmente, sino que florecen a través del pensamiento persistente” ⁷⁷, y en este sentido Joan Stambaugh pone de manifiesto como la idea de Heidegger sobre “Austrag”, es decir, persistencia, guarda una gran similitud con lo que Dōgen llamaba “el esfuerzo sostenido”, que es el que permite completar el ciclo desde la iniciación en la verdad religiosa, las diferentes etapas de aprendizaje del discípulo y en su caso llegar a la Iluminación.⁷⁸ En cuanto al equivalente Zen del término liberación, es el de no vinculación, y su objetivo no es solo destruir el proceso de razonamiento lógico, sino evadir todos los fenómenos – de percepción sensorial, emocional, conceptual, etc – y cesar en la identificación con cualquier entidad corporal o mental. En esta línea, en su “Carta sobre el Humanismo”, Heidegger pone de manifiesto como “objeto” y “sujeto” son términos inapropiados de la metafísica, que a través del proceso de lógica occidental, permite controlar la interpretación del lenguaje y los conceptos. A pesar de ello, resulta cuestionable que el pensamiento de Heidegger pueda calificarse de no-dual.

Sea como fuere, las aportaciones de Heidegger no se limitan a aspectos como los citados, sino que también realizaría una contribución relevante respecto del lenguaje utilizado en el ámbito Zen, particularmente su estilo poético y no racional, como en el caso de los koan que en consecuencia suelen resultar ininteligibles. Y es que muchas de las palabras y acciones de los maestros Zen tienen por finalidad precisamente romper la vinculación con la lógica y lo inteligible, como hemos tenido ocasión de ver, y uno de los mecanismos es el hacerlo precisamente a través de lo que no se dice. En su explicación cabe la teoría desarrollada por Heidegger sobre la idea de *logos* (ratio, ley cósmica, lógica, razón...) como *legein* (hablar, decir, articular un tema). *Legein* sin embargo es un término que va más allá y que en síntesis significa preservar las cosas tal y como se muestran, lo que conecta con la idea de revelación, de traer a la luz mostrar, es decir, de poner a la luz de lo inteligible. Ello sin embargo debe entenderse no en un sentido estático, sino dinámico, no estar a la luz, sino de ir saliendo a la luz, lo que a su vez supone que determinadas facetas quedan aún en la oscuridad. Por ello Heidegger señala

⁷⁷ Heidegger, Martin. “Discourse on Thinking”. Traducción, John A. Anderson and E. Hans Freund. New York: Harper and Row, 1966.p. 56

⁷⁸ Stambaugh, 1987, - Umehara, Takeshi. “Heidegger and Buddhism,” *Philosophy East and West*, vol. 20, no. 3, July 1970, p.285, conforme a *Zen in Heidegger’s Way*, p.xi

que el logos, es a un tiempo revelador y ocultador, lo que articula un juego entre lo inteligible y lo ininteligible. En Zen, la abundancia de elementos de la realidad impide que esta pueda ser completamente aprehendida con palabras. Más aún, se trata de liberar al hombre de la vinculación que resulta de ver la realidad de una manera particular, lo que exige otro enfoque y explica la forma en que el lenguaje se utiliza.

En definitiva, todo ello lleva a que en definitiva resulte inevitablemente considerar la extensión de la posible influencia del Zen en el pensamiento de Heidegger y sus discípulos y con ella, una de las manifestaciones cumbre de ese diálogo del Zen con Occidente.

La contracultura: Beat - Zen

En la década de los cincuenta y los sesenta, el Zen volvería al primer plano cultural en occidente en el marco del movimiento contracultural, eso si, esencialmente desprovisto de su contingente conceptual-filosófico.

La Contracultura en particular se define como:

- 1. Movimiento social surgido en los Estados Unidos de América en la década de 1960, especialmente entre los jóvenes, que rechaza los valores sociales y modos de vida establecidos.*
- 2. Conjunto de valores que caracterizan a este movimiento y, por extensión a otras actitudes de oposición al sistema de vida vigente.⁷⁹*

Y uno de los cauces a través de los que se articula esta contraculturalidad es el arte, respecto al que Cage reclamaba la aspiración de encontrarse con la vida “*y la vida es básicamente no-intencional, el arte debe practicar la no-intencionalidad*”⁸⁰.

Sin embargo en tales manifestaciones lo que realmente se advierte es un rechazo a las normas culturales impuestas, una oposición a lo políticamente correcto, a lo socialmente

79 RAE

80 José A. Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2ª. ed., 1999. p.112

establecido desde el poder, la familia, el belicismo, el consumismo..., y en esta dinámica los jóvenes asumen un protagonismo desconocido hasta entonces. Debe no obstante notarse que esa rebeldía en gran medida se articula no en una lucha violenta y revolucionaria por cambiar el orden establecido sino simplemente a través de la no participación en "the American Way of Life," y centrándose en la significación de la experiencia subjetiva en vez en la del logro objetivo.

La contracultura es un movimiento muy amplio, internacional y diverso, y entre sus referentes se encuentra la llamada Generación Beat, conformada por un grupo de escritores rebeldes, principalmente el poeta Allen Ginsberg y los novelistas Jack Kerouac (quien usó por primera vez la expresión Beat Generation) y William S. Burroughs. En este contexto surgiría el llamado Beat Zen, un movimiento complejo y difícil de definir que abarcaría desde la búsqueda de una cierta pureza artística a la crítica social. Entre sus representantes más destacados están los poetas Ginsberg, Snyder y Kerouac. Sin embargo, este movimiento participa más del carácter beat que del carácter Zen, que a menudo parece añadirse como simple etiqueta decorativa. A título ejemplificativo cita Alan Watts⁸¹ la sentencia final del pensamiento de Kerouac, quien afirma : “*No se. No me importa. Y no supone ninguna diferencia*”. Pues bien, sus palabras denotan una hostilidad y en carácter autodefensivo que jamás hubiera formulado un monje Zen, amen de proclamar lo que no habría necesidad alguna de proclamar, denotando una conciencia del yo, una subjetividad y una estridencia incompatible con la esencia del Zen.

Alan Watts defiende la posibilidad de la existencia de un Beat-Zen en oposición a lo que llama el “Zen cuadrado (square zen)”. Este último es el tradicional, y se define por su estructuración jerárquica, su estricta disciplina, la estructuración de cada fase de evolución en el camino de la iluminación bajo la dirección de un maestro, la guía de la meditación, y en definitiva todas las notas referidas a lo largo de este trabajo. Frente a él, el Beat-Zen vendría dado por principios contrarios como el no- esfuerzo, la no disciplina y la ni siquiera específica búsqueda de satori. Watts justifica esta opinión en base a dos razones. La primera, el hecho de la existencia en el SXVII de dos escuelas de Budismo Zen, representadas respectivamente por los maestros Bankei y Hakuin. Fue la escuela Rinzai, representada por el último, la que terminaría imponiéndose, pero aunque Bankei

⁸¹ Watts, Alan. *Beat Zen, square Zen, and Zen*. Chicago Review 42.n3 (Summer-Fall 1996): 49(8).

en ningún caso propugnaba algo parecido a los principios del Beat-Zen la historia viene a poner de manifiesto, la posibilidad de diversas concepciones del Zen. El segundo motivo es aún más poderoso y se apoya en el hecho de que, incluso como el square zen reconoce, no hay camino, y en consecuencia siempre permanece abierta la posibilidad de alcanzar la experiencia del satori por otra vía. Frente a estos argumentos podría sin embargo decirse que, aún existiendo incluso hoy en día diferentes escuelas de budismo zen, todas ellas parten de unas premisas comunes innegociables, y que si bien existen, efectivamente diferentes caminos para alcanzar satori, estos vienen representados por las diferentes escuelas budistas no necesariamente zen, así que mientras que la iluminación es súbita en la escuela Zen, ese carácter súbito puede conseguirse de diferentes maneras. Parece difícil en cualquier caso sostener el carácter no esencial de la meditación, cuando la propia semántica Zen alude etimológicamente a ella. Aún defendiendo la posibilidad de un Beat-Zen, Watts se muestra sin embargo sumamente crítico con el Beat-Zen de la contracultura, cuya razón subyacente se encontraría en lo que llama “el ansia de desafiliación”. En este sentido, el Zen ofrecía grandes ventajas a los partícipes de la contracultura, en comparación con el Confucianismo, ya que no impone, carece de una doctrina ética específica, y en rigor, ni siquiera exige ser aprendido mediante la lectura o la recitación de sutras. El Zen se refiere a un ámbito más allá del bien y del mal, lo que permite una relativización de todo. Por otra parte, la idea de ruptura con el proceso de razonamiento lógico vino a interpretarse como una liberación del pensamiento convencional. Todo ello llevaría a Watts a considerar que en el Beat-Zen existe una “cierta ilegalidad rebelde subyacente”, que encuentra con facilidad una justificación, libre de cortapisas morales para hacer lo que a cada uno le place, en forma un tanto similar al modo en que la contracultura ha utilizado la tradición anarquista dotándola de un carácter adolescente. El Zen verdadero sin embargo resulta inaccesible al que no ha logrado la madurez precisa para no necesitar de una justificación. Los antiguos maestros Zen concebían la naturaleza como totalidad interrelacionada, de forma que toda criatura y toda experiencia lo es de acuerdo con el Tao de la naturaleza tal y como es. Ello les permitía aceptarse tal y como son, sin necesidad de justificar nada.

Ciertamente, Marcel Duchamp con su célebre urinario replantearía la cuestión del valor de una obra como arte poniendo de manifiesto como ello es una construcción social, y en tal medida su valoración no puede sino ser relativa. Sin embargo, aquí no abordamos la cuestión del hipotético valor artístico de una manifestación cultural Zen o del Beat-Zen, sino su entidad como manifestación estética del Zen.

Por su parte El pensamiento y la obra de autores como Heidegger, Nishitani Keiji o Karl Löwith constituyen un testimonio valioso de las posibilidades de conexión del Zen con corrientes del pensamiento occidental, y por lo tanto la viabilidad de su expresión estética en una misma categorización, es decir, la posibilidad de una estética zen occidental, o en la que también afloren elementos del pensamiento occidental concomitantes o compatibles con la doctrina Zen. Sin embargo, ello no desvirtúa la aseveración fundamental de la necesidad de la concurrencia de ciertos rasgos esenciales en sus manifestaciones culturales conforme a la ortodoxia zen, de tal forma que sin los mismos, la desnaturalización originaría una nueva tipología de manifestación estética distinta de la estética Zen y sin perjuicio de la concurrencia de ciertas similitudes. Debe considerarse que a pesar de avances como los referidos, el camino recorrido en el sincretismo o la convergencia del zen con ciertas corrientes de pensamiento occidental permanece aún lejos de la plenitud evolutiva, no habiendo sido objeto de un desarrollo y una consolidación que pudiera permitir una re-interpretación ulterior fundamentada de principios esenciales del Budismo Zen, como el de la meditación o el de la súbita iluminación. Dicho de otro modo, no existe al día de hoy argumentos que permitan relativizar los principios más ortodoxos del Zen, y en consecuencia ciertos rasgos inexcusables en la estética de sus manifestaciones culturales, como de hecho ha sucedido en el pasado, tal y como ejemplifica la evolución del sistema iemoto.

Reflexiones finales: ¿Podemos identificar como Zen manifestaciones estéticas contemporáneas?

A la vista de todo lo expuesto, una cuestión relevante a efectos prácticos que podemos plantear es la posibilidad de identificar una manifestación estética como del género Zen, lo que es especialmente relevante respecto de manifestaciones estéticas contemporáneas, por cuanto las obras clásicas pertenecientes al género ya han sido categorizadas como tales. En este sentido ya hemos visto que tales manifestaciones comparten una serie de rasgos formales, institucionales, sociales y espirituales denotados de sus actos, objetos, espacios y textos.

Formalmente se elimina de la representación todo aquello que no es esencial, de ahí que con frecuencia la manifestación se limite a unos trazos, unos versos o unos movimientos básicos. Esta eliminación de lo superfluo no lo es sino de toda la ilusión que percibimos como real sin serla. De esta manera se reduce tal realidad a lo esencial e incluso a veces se representa de modo caricaturesco como expresión de la superación del ego y de la vinculación posesiva a la falsa apariencia. Ello tiene dos derivaciones asociadas relevantes, por una parte el vacío y por otra la simplicidad. En cuanto al primero, el vacío puede venir dado por un espacio en blanco, un silencio o un no movimiento, y se relaciona con el concepto de *ma*, al que ya hicimos referencia y en el que se advierte una dimensión objetiva, medida en términos de espacio / tiempo, y otra subjetiva, de carácter experiencial, y ligado a la conciencia de los sentidos. En definitiva no alude sino a la idea doctrinal esencial budista de **Sūnyatā**, ya explicada a lo largo de este trabajo.

En cuanto al segundo, la simplicidad, prácticamente austeridad, es reflejo del estilo de vida Zen desvinculado de cualquier comodidad terrenal y que denotan por ejemplo creaciones como los jardines zen a base de arena o gravilla. Esta simplicidad permite sugerir más de lo que se define, de tal forma que el espectador deviene una parte activa del proceso creando y dotando de significado a las formas. Insinúa confiriendo la pauta para la meditación, y creando las condiciones necesarias para ello al acallar la mente que no ha de perderse en complicaciones innecesarias y concentrando a su vez el espíritu. El vigor de éste se plasma en un estilo directo, impetuoso, desnudo, lo que se corresponde con la técnica de ejecución inmediata, metáfora de la iluminación súbita e intuitiva. Ello permite crear un impacto visual espontáneo que capta la atención del espectador,

relevante en tiempos en que las diferentes sectas budistas pugnaban por prevalecer y refleja a su vez la iluminación interior del autor, aspecto al que nos referiremos posteriormente.

Otro elemento formal es el de la **asimetría**, desequilibrio es el sentido de asimetría, y se advierte no solo en pintura o poesía sino también en otras artes como la arquitectura budista donde si bien las construcciones principales se organizan en torno a un eje, las secundarias no guardan simetría alguna ni entre ellas, ni respecto al eje principal, sino que se levantan aleatorias en función de la topografía del terreno.

También se advierte en otras manifestaciones arquitectónicas como las casas de te en las que el techo puede estar construido en 3 estilos diferentes. Y esa falta de simetría se plasma igualmente en el camino de piedra que da acceso a la casa, o en la disposición de las linternas del jardín.

Debemos también incluir **la poesía**, y con ella **la caligrafía**, que puede constituir una manifestación cultural Zen independiente en si misma, o acompañar otras. Así por ejemplo toda pintura o escultura Zen incorpora una inscripción (*san*) que adopta una forma poética budista llamada *geju*, la cual por una parte recoge alguna enseñanza de la secta en cuestión, y por otra es cauce de expresión de la aspiración del intérprete y un modo indirecto de profundizar en el budismo por ejemplo, tratando de desentrañar el significado de un koan o sintetizando una intuición sobre la verdad última, y a la vez, transmitiendo la identidad esencial que hay entre el Zen y la poesía (*shizen ichimi*, poesía y zen son uno) ⁸².

Finalmente, en transición a la temática Zen, debemos mencionar la **naturaleza**, ya aludida sucintamente al explicar el papel esencial que desempeña en el entorno del Budismo. La naturaleza puede ser motivo temático exclusivo que incite a la reflexión, al recogimiento y a la introspección conducente a superar el principio de dualidad descubriendo como la naturaleza y el yo son uno mismo. Pero también puede ser elemento que de algún modo, siquiera incidentalmente queda reflejado en las

82 Awakawa, Y. *Zen Painting* (1970), p.21

manifestaciones culturales Zen centradas en otro motivo , ya sea como un componente decorativo por ejemplo en una casa de te, o como un elemento secundario, pero siempre atisbo evocador de lo que acabamos de señalar, de forma tal que incluso cuando el foco de atención se situó por ejemplo en la reproducción de un episodio ejemplar de la vida de un patriarca, se le hará acompañar de una rama, un arroyo o una ave.

Precisamente en lo que respecta a **la temática** específica Zen, es este un aspecto que en principio referiremos a las representaciones plásticas, por resultar ello más adecuado que respecto de otras manifestaciones culturales como la ceremonia del te, la arquería o el budō, que son prácticas de cultivo espiritual desarrolladas a través de una especie de interpretación corporal que se lleva a cabo en secuencias de movimientos prescritos y que se agotan con su ejecución. Ya hemos tenido ocasión de señalar como el fin último en la mayoría de los casos es de carácter didáctico, y hemos mencionado el caso de los paisajes de la naturaleza, un motivo esencial con la finalidad descrita de reflexión e introspección. Junta a ella, también destaca el llamado *dōshaku*, literalmente figuras, lo que se combina con el término *jimbutsu* o figura humana. *Dōshaku* también posee una segunda acepción “Budismo y Taoísmo”. Ya vimos como el Zen frecuentemente se mezclaba con el sustrato doctrinal de otras corrientes como el Confucionismo o el Taoísmo, particularmente de Lao-Tzu y de Chuang-tzu. De ahí que junto a patriarcas Zen como Bodhidharma, se reprodujeran también divinidades y personajes excéntricos relevantes del Taoísmo como Han-shan (Kanzan en japonés), Shih-te (Jittoku) , Pu-tai (Hotei) o Shou-lao-jen (Jurōjin), con el fin de transmitir algún principio esencial de su pensamiento. Así Jurōjin por ejemplo, es símbolo de longevidad, y con su figura se trata de transmitir la idea taoísta de que si se evita el mal y se cultiva el bien, se acumulará la virtud suficiente para acceder a la vida eterna⁸³. Debe hacerse notar, en la línea expuesta de despojar toda representación de todo lo no esencial y reducirla a una serie de trazos básicos, que el resultado es una absoluta falta de realismo, equilibrio y proporción, más similar a personajes de manga que al realismo occidental. La explicación se haya en que la esencialidad del personaje no radica en su forma física, sino en un componente espiritual que en cierto modo se trata de hacer presente en la representación.

83 Addiss,S. The Art of Zen (1989), p.13-17

Una variante en la categoría del *dōshaku-jimbutsu* es la del *koan-ga*. Ya vimos como koan son preguntas que se plantean y que no pueden resolverse con arreglo a la lógica (por ejemplo, “que rostro tenías antes del nacimiento de tus padres”), sino que requieren una profunda meditación, y en función de las reflexiones que sobre el mismo se formulen, se puede advertir el grado de desarrollo dentro de la disciplina Zen, siendo habitualmente resueltos de forma intuitiva. Se considera que el origen de los koan se encuentra en China, en tiempos de la dinastía T’ang, y más en concreto en un documento que un oficial entregó a sus subalternos para que después de estudiarlo decidieran cual era el curso de acción más conveniente⁸⁴. Sea como fuere, koan-ga son ilustraciones de tales cuestiones y tratan de transmitir la inspiración súbita en su resolución que conduce a la iluminación, lo que es imposible de transmitir si el autor no ha tenido esa experiencia previamente. Uno de los ejemplos más habituales de koan es el caso de Chia-shan. Había una vez un monje que trabajaba en un ferri trasladando a gente, y tratando de averiguar quién, entre sus múltiples pasajeros, podría ser su sucesor espiritual. Un día, un hombre llamado Chia-Shan apareció. El monje supo de inmediato que aquel era el hombre llamado a sucederle, y tras transmitirle su enseñanza, consideró que su vida había culminado y saltó a las aguas para desaparecer. Pues bien, este último momento de su vida es el que suele representarse en este koan en particular. Para un espectador sin el conocimiento preciso la imagen representa la situación terrible de un hombre que parece ahogado, sin embargo la historia verdadera es la contraria, la de una vida plenamente realizada. Existen también casos sorprendentes por su similitud con parábolas occidentales, como las del juicio de Salomón. Tal es el caso del monje Nansen, quién es representado acuchillando un gatito. La historia detrás de la imagen es la disputa en un monasterio entre los monjes del pabellón del Este y los del Oeste por la posesión del gatito. Nansen lo tomaría y preguntaría si alguien tenía algo pertinente que decir para invocar tal posesión y salvar la vida del gatito. Ante la falta de respuesta, lo cortaría para dividirlo entre los dos grupos en disputa.

Uno de los motivos de representación más originales, particularmente en la pintura Zenga es el de los llamados *ensō*, círculos ejecutados en un solo trazo y que vienen a

84 Ibid.

representar el vacío y la iluminación. Por lo general son también acompañados de una inscripción que puede ser un fragmento de un sutra o de un poema o incluso simplemente una invitación por ejemplo a tomar una taza de te, es decir, una invitación a la contemplación. La inscripción en definitiva viene a proponer un motivo de reflexión sobre la interpretación del *ensō* cuyo significado no es así fijo, sino que constituye simplemente una incitación a la meditación. Su creación constituye el inicio de un proceso que es reactivado cuando es contemplado por el espectador conduciendo a diferentes niveles de interpretación y comunicación y dando así cauce a la experiencia.

En cualquier caso, la realidad es que los mencionados son ejemplos de temáticas clásicas, pero no existe una categoría prescrita. La temática constituye únicamente una vía para transmitir una enseñanza o una experiencia relativa a la iluminación, y no existe ningún impedimento para que ello pueda hacerse a través de la representación de escenas o composiciones contemporáneas, siempre y cuando el autor esté en disposición de efectivamente transmitir tal enseñanza o experiencia por haberla vivido previamente.

Todo ello nos lleva a la consideración de un factor esencial en toda manifestación cultural Zen, y es la del **autor**. Hemos venido señalando que en el mismo han de concurrir dos circunstancias esenciales, esto es un conocimiento doctrinal o formación Zen, que poder transmitir didácticamente en la obra, y el haber experimentado una iluminación, como requisito esencial para poder reflejar la experiencia, pues lógicamente, nadie puede transmitir aquello que desconoce. Esto viene corroborado por textos relevantes sobre el particular, como la obra escrita durante la dinastía Ming por Tung Chí-ch'ang, *Hua-ch'an-shih sui-pi*, una de cuyas notas más relevantes es la idea de que tanto la producción como incluso la apreciación de una obra Zen requiere haber alcanzado preliminarmente un estado de “éxtasis Zen”⁸⁵.

Tomemos el ejemplo de este famoso geju de Su T'ung, un poeta de la dinastía Sung que había estudiado Zen con el maestro Ch'ang Tsung:

El sonido del arroyo de la montaña es amplio, una larga lengua.

85 Awakawa. Y. *Zen Painting* (1970). p.13

¿No son los tonos de la montaña los del cuerpo puro mismo?

Durante la noche han habido 84.000 versos

¿Cómo podré transmitir esto a los otros en otros días?⁸⁶

El primer verso es el esencial y viene a significar que para aquel que ha alcanzado la iluminación la naturaleza entera no es sino expresión de las verdades del Budismo. El segundo verso amplía el primero en el sentido de que no son solo los sonidos y los murmullos, sino también los colores el cuerpo y la forma de Buda. En cuanto al tercer verso, las escrituras budistas se refieren a 84.000 ilusiones que son causa de sufrimiento y a otras 84.000 correlativas enseñanzas de Buda que nos ayudaran a superarlas, y una vez superadas surge la cuestión que plantea el verso final, ¿cómo transmitir la Verdad Última?

Pues bien, este ejemplo sintético viene a poner de relieve como sin una comprensión preliminar del Budismo Zen, se hace inviable su transmisión e interpretación, es decir, el juego dicotómico del creador y el espectador. Más aún, para el espectador es conveniente conocer al autor para poder tener la información biográfica precisa que permita poner la obra en contexto. La escuela en la que se formó, es decir los matices doctrinales de la secta y el monasterio a los que hubiera podido pertenecer, su vida en comunidad o como anacoreta, incluso su carácter, excéntrico o retraído. En este sentido, cabe recordar que el Zen ha venido tradicionalmente transmitiéndose personalmente de maestro a discípulo, y como es también habitual mencionar el maestro bajo cuyo autoridad se hubiera estudiado, es fácil reconstruir una especie de genealogía del artista que permita una mejor comprensión de su simbología y sus matices. En todo caso, siendo conveniente, no es esencial, ya que la esencialidad radica en la capacidad de inspirar en el espectador una reflexión meditativa sobre la experiencia Zen.

Existen **otras connotaciones** que deben advertirse en la ejecución de una manifestación cultural Zen. Ya hemos visto como el elemento constitutivo de la escuela Zen es el de la meditación, y también referimos el término *yuge –zammai*, en el que yuge alude a la idea de juego y zammai es una derivación fonética del sanscrito samādhī a través del chino,

86 Ibid. 22-23

significando el estado mental de concentración que se alcanza a través de la meditación. En tal estado la sensibilidad de los sentidos se agudiza y se confiere a la mente una mayor libertad al liberarla de cualquier preocupación o pensamiento irrelevante. Es en este estado mental en que el arte Zen se ejecuta, y lo que permite la implementación del estilo directo, impetuoso e intuitivo al que aludíamos anteriormente. O dicho en otras palabras, el proceso de elaboración de cualquier manifestación Zen ha de seguir el cauce descrito a través de una técnica de meditación específica, de tal forma que una obra realizada sin espontaneidad, mediante el procedimiento de ensayo y rectificación, no puede reputarse auténticamente Zen. Ello enlaza en cierto modo con la cuestión del estado mental adecuado, respecto del que existe una referencia en un ensayo llamado *Hakuzan*⁸⁷, escrito por uno de los padres de la literatura japonesa moderna, Akutagawa Ryunosuke (1892-1927). En él se refiere a la figura de Kanō Hōgai, una de las principales figuras de la escuela Kanō durante el periodo Meiji, quién solía decir que el principio divino de la pintura radicaba en hallarse en estado de iluminación, y lo ejemplifica con la siguiente anécdota. Un día Hōgai se hallaba enfermo postrado en cama cuando de repente empezó a llover. La calle quedó desierta, y en el taller, donde vivía todo el mundo quedó en silencio sin más ruidos que el de la lluvia cayendo. Al cabo de un buen rato un hombre pasó por la calle cantando de viva voz. Hōgai exclamaría: “He ahí un hombre interesante. ¿Comprendéis su estado mental? Si es así, esa es la manera en que deberíais pintar”. Ello explica fenómenos como el de Hakuin, al que ya aludimos, que careciendo de una formación artística y en consecuencia de la técnica precisa, lograba dotar a sus pinturas de una espiritualidad arrebatadora, al transmitir su propia iluminación de una manera directa, sin consideraciones que pudieran mediarla y oscurecerla.

Tras los bastidores de una manifestación cultural Zen se advierten otras consideraciones que pasan en principio desapercibidas a los sentidos. Una es la asunción de tal manifestación como un camino (dō) de espiritualidad o de cultivo espiritual. Dō es un sufijo que confiere una connotación cuasi/religiosa y denota la presencia de un trasfondo de enseñanza Zen, y una dimensión estético-religiosa. En ese camino concurren todos los elementos que son cauce para alcanzar la iluminación o el vislumbramiento de la verdad

87 *Ibid.* p.39

última. El sustrato doctrinal, la transmisión personal maestro – discípulo, la disciplina y la meditación / concentración como medio de liberar la mente, y el desencadenante final de la intuición súbita, todo ello transferido a un marco creativo.

En definitiva, todo ello son elementos que deben en teoría observarse para poder reputar una manifestación cultural Zen desde la más pura ortodoxia. Sin embargo, con ocasión de la modernidad se ha dado una evolución en otro sentido. Ya señalamos que existen tendencias surgidas en el período de postguerra que se refieren específicamente a las artes Zen, pero atendiendo exclusivamente a sus formas, construyendo así un modelo cultural desligado de la tradición. Lo cierto es que es ésta una tendencia que se retrotrae al periodo Genroku, cuando el sistema iemoto vino a reemplazar la metáfora del camino (dō) para reinventar la tradición estético-religiosa a través de la figura de la filiación. De esta forma se produciría un doble efecto. Por una parte el abandono de las manifestaciones culturales Zen como práctica estético-religiosa, con un trasfondo “doctrinal” Zen. Por otra, el sistema iemoto permitiría la proliferación de talleres y escuelas a través del sistema de la filiación, con lo que la producción artística Zen se hallaría en situación de satisfacer (o crear) un demanda de comercialización. Ya vimos como ese cambio desvirtúa completamente el concepto Zen a la vista de la reflexión ya señalada de Nishiyama, quién puso de manifiesto como ese cambio representa una diferencia esencial en el modelo de trasmisión, que pasa de ser un sistema intuitivo y afectivo basado en una relación personal, a ser un sistema basado en un proceso de racionalización, en el que la trasmisión del conocimiento se encuentra estructurado y mediado por la jerarquía y los criterios técnicos pre-establecidos para certificar la progresión. La culminación del proceso no puede ser otro que el de la atención exclusiva a las formas, y con ello, la consideración única de tales en el objeto, que se desvincula así del autor y su experiencia, pasando a ser susceptible de ser poseído, valorado económicamente, y exhibido como señal de estatus y distinción.

Esta consideración del Zen en base exclusiva a sus formas podría calificarse por algunos de neo-Zen. Sin embargo lo cierto es que la forma no define las manifestaciones culturales Zen, como hemos tenido ocasión de ir viendo, por más que muestren unos rasgos habituales que en cualquier caso no le son exclusivos. Más aún, esa evolución

contemporánea desvirtúa la esencia misma del Zen, hasta el punto de la negación del original, ya que prescinde de todos aquellos elementos constitutivos del mismo. En consecuencia, difícilmente cabría hablar de evolución, sino en todo caso de deconstrucción, o de movimiento antitético al Zen, o en otras palabras , una especie de anti-Zen encubierto en formas que pudieran evocar a la estética Zen.

Bibliografía

- Addis, S. *The art of Zen. Paintings and Calligraphy by japanese Monks, 1600-1925.* Harry N.Abrams, inc. New York, 1989.

- Addis, S. & Daido, J. *The Zen art book. The art of enlightenment*. Shambhala Publications, inc. Boston and London, 2009

- “*Approaching the Language of Zen: Clarke, Heidegger, and the Meaning of Articulation in Zen Koans*”,

http://www.thezensite.com/ZenEssays/Philosophical/Approaching_the_language_of_zen.html

Ultima consulta 3 de Junio 2013.

- Awakawa, Y. *Zen Painting*. Traducido por John Bester. Kodansha International Ltd. Tokyo, Ed.1980.

- Benedict, R. *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture* (1946). Alianza Editorial, Madrid, 2003.

- Brennan Ford, B. *The Arts of Japan*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 45, No. 1, The Arts of Japan (Summer, 1987), p. 4-56. The Metropolitan Museum of Art. <http://www.jstor.org/stable/3259426>. Ultima consulta 16 de Marzo 2013.

- Chanoyu: the Japanese Tea Ceremony. India International Centre Quarterly, Vol. 3, No. 2 (April 1976). India International Centre. 159-161.

<http://www.jstor.org/stable/23001948>. Ultima consulta 16 de Marzo 2013.

- Chie, N. *Japanese Society*. University of California Press, 1972.

- Claramonte, J. *La República de los fines, contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*. Cendeac, Murcia, 2010

- Cox, A. R., *The Zen Arts, an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*. RoutledgeCurzon. London and New York, 2003.

- Dalby, L. *Kimono: Fashionable Culture*. New Haven and London: Yale University Press, 1993

- Dale, P.N, *The Myth of Japanese Uniqueness*. London and Sidney. Croom Helm (con el Nissan Institute for Japanese Studies, University of Oxford), 1986.

- Eagleton, T. *La Estética como Ideología*. Traducción de German Cano y Jorge Cano. Editorial Trotta, Madrid, 2006

- Faure, Bernard, *Chan insights and oversights; an Epistemological Critique of the Chan Tradition*. Princetown, NJ: Princetown University Press, 1993.

- Hendry, J. *Understanding Japanese Society*. RoutledgeCurzon. London and New York, 1995.

- Ludwig, T.M. *Before Rikyū. Religious and Aesthetic Influences in the Early History of the Tea Ceremony*. Monumenta Nipponica, Vol. 36, No. 4 (Winter, 1981), Sophia University, pp. 367-390, <http://www.jstor.org/stable/2384225>. Ultima consulta 17 de Marzo 2013.

- Ludwig, T.M. *The Way of Tea: A Religio-Aesthetic Mode of Life*. History of Religions, Vol. 14, No. 1 (Aug., 1974). The University of Chicago Press, p. 28-50 <http://www.jstor.org/stable/1061891>. Ultima consulta 17 de Marzo 2013.

- Melville, Keith. “*Las comunas en la contracultura. Origen, teorías y estilos de vida*”. Editorial Kairos. 1980. Barcelona. P.134.

- Moriya, T. *The History of Japanese Civilization through Aesthetic Pursuit*. In *Japanese Civilization in the Modern World*. Eds. Umesao Tadao, Harumi Befu and Josef Kreiner, Tokyo, 1984.

- Moore, Charles A. *The Japanese Mind: Essentials of Japanese Culture and Philosophy*. Honolulu. University of Hawaii Press, 1967

- Reinhard May, “*Heidegger’s hidden sources. East Asian influences on his work*”. English translation. Routledge, 1996.

- Sekida, K. *Zen Training. Methods and Philosophy*. Shambhala Publications , inc. Boston and London, 2003.

- Sōshitsu Sen, *Tea life, Tea Mind*. Weatherhill inc, New Yourk, 1979

- Stanley-Baker, J. *Arte japonés*. Traducción Silvia Alemany. Ediciones Destino, Barcelona, 2000.

- Storey, D. “*Zen in Heidegger’s way*” (forthcoming in Journal of East - West Philosophy).
http://www.academia.edu/1816669/_Zen_in_Heideggers_Way_forthcoming_in_Journal_of_East-West_Philosophy_ Ultima consulta 3 de Junio 2013.

- Suzuki, D.T. *Zen and Japanese Culture*. Princetown, NJ: Princetown University Press (1959). Ed. 2010

- *The Buddhist Tradition in India, China and Japan*, Editado por William Theodore de Bary. Vintage Books Edition. New York, 1972.

- *The Zen teaching of Bodhidharma*. Traducido por Red Pine. Empty Bowl, Port Townsend, Washington, 1987

- *The Zen teaching of Huang Po, on the transmission of mind*. Traducido por John Blofeld. Grove Press, New York, 1958

- Watanabe, T. *From Korea to Japan and Back Again: One Hundred Years of Japanese Tea Culture through Five Bowls, 1550-1650*. Yale University Art Gallery Bulletin, Japanese Art at Yale (2007), Yale University, acting through the Yale University Art Gallery, p. 82-99, <http://www.jstor.org/stable/40514680>. Ultima consulta 24 de Marzo 2013.

- Watts, Alan. "Beat Zen, square Zen, and Zen." *Chicago Review* 42.n3 (Summer-Fall 1996): 49(8).

- Whitney Hall, J. *El Imperio Japonés*. Traducción Marcial Suárez. Siglo XXI de España editores, S.A. Madrid, Ed. 2002

- "Zen and Heidegger's being". <http://ishangobones.com/?p=669>. Ultima consulta 2 de Junio 2013.