

Estudio introductorio

[a Kuki Shūzō (1930/1941) *Iki y fūryū: Ensayos de estética y hermenéutica*, A. Falero editor/traductor, Valencia: Alfons el Magnànim 2007, pp. 11-54]

1.

La primera referencia al filósofo y esteta japonés Kuki Shuzo (1888-1941) en nuestra bibliografía europea la hallamos en el por ello célebre ensayo de Heidegger “De un diálogo del habla: Entre un japonés y un inquiridor” (1959). Nada más comenzar la conversación entre el japonés (el profesor Tezuka, discípulo de Kuki en la Universidad de Tokyo) y el inquiridor alemán, sostenida de hecho en una visita del japonés a Heidegger en el año 1954, tal como la reproduce libremente éste en el texto de 1959, reunido con otros ensayos en *Unterwegs zur Sprache* (De camino al habla), Heidegger hace decir al japonés: “Usted conocía al conde Shuzo Kuki. Estudió durante varios años con usted.” A lo cual responde Heidegger: “Tengo un recuerdo permanente del conde Kuki.” A lo largo de una densa entrevista donde aparece el concepto clave del pensamiento estético de Kuki, *iki*, Heidegger se interesa por aquellos conceptos fundamentales para decir la esencia en el habla japonesa, creyendo poder ir más allá de *iki* hasta el propio término “lenguaje,” *kotoba*. Heidegger hace decir al japonés: “Suscitar esta andanza del portador de mensaje, y más aún, andarla, me parece todavía más incomparable y difícil que dilucidar la esencia del *iki*.” Independientemente del problema de la fidelidad o no fidelidad de la remembranza del propio Heidegger en la que basa el texto de esta edición, y que podemos comparar con la versión de Tezuka a su vuelta a Japón, publicada como “Una hora con Martin Heidegger” (en Saviani), esta transcripción libre de la entrevista de 1954 supone la presentación del pensamiento y la figura de Kuki Shuzo al lector europeo. Kuki se nos aparece como un destacado discípulo del filósofo alemán, y por tanto su concepción estética no puede entenderse sin atender a su doble vinculación. Como japonés a su propia cultura y tradición estética y lingüística, y como estudiante del pensamiento alemán, a la filosofía del Heidegger de la gestación de la hermenéutica ontológica de *Ser y tiempo*. La remembranza de Heidegger, que ni siquiera conserva anotada la fecha de la visita de Tezuka, y en nota al texto de 1959 dice que sucedió “en 1953/54”, cuando el propio Tezuka nos aclara que fue “a finales de marzo de 1954”, es más bien una libre reelaboración de las notas que había tomado en la entrevista de hecho. El resultado, como nos aclara R. May, es que “cuando se examina lo que Tezuka escribe en el epílogo explicativo a su traducción de la ‘Conversación’ y se compara cuidadosamente el texto de Heidegger con el informe de aquél sobre su conversación, se evidencia de inmediato que Heidegger ha *inventado* un estimulante diálogo utilizando una diversa gama de segmentos de información relevantes y citas textuales adecuadas al caso.”

Sin embargo este original texto, cuidadosamente elaborado por Heidegger, no ha tenido, como el propio May reconoce, la merecida acogida en el entorno alemán del filósofo. Es más bien la creciente bibliografía sobre el orientalismo de Heidegger que se está publicando en Europa la que

está llamando la atención hacia la figura de uno de sus indudables principales discípulos, hasta el punto de que sostenemos que Kuki inicia una escuela de hermenéutica heideggeriana en Japón. Kuki se nos revela de este modo como otro pensador imprescindible, como lo es Nishida, en la historia del encuentro intelectual euro-japonés de las primeras décadas del siglo xx. Nada más por esta razón, además de por el interés que su pensamiento estético ha despertado en autores como M. Perniola, la edición en nuestro país de una selección de ensayos del pensador japonés está perfectamente justificada. En esta edición el lector va a encontrar traducida su obra fundamental, *La estructura del iki* (1930), y un ensayo complementario “Sobre el *fūryū*” (KSZ vol. 4, p.82), en ambos casos en versión directa del japonés. *La estructura del iki* reproduce el texto castellano de la edición en *Analecta Malacitana* (2004-2005), siendo el ensayo “Sobre el *fūryū*” una novedad editorial absoluta en lenguas europeas.

2.

En el periodo de entreguerras europeo encontramos algunas personalidades del mundo intelectual que en Europa y Japón continúan con la tarea iniciada a mediados del siglo anterior de ejercer el rol de embajadores culturales.¹ De entre tales embajadores por parte japonesa destaca la personalidad de Kuki Shuzo, que en este campo inicia unos contactos no desarrollados posteriormente, pero que nos deja un legado único en el camino del encuentro intelectual.

La obra de Kuki Shuzo en su conjunto es muestra del interés japonés por el pensamiento “conceptual” europeo, por establecer puentes conceptuales y puentes intuitivos, sensibles. Dentro de su obra nos vamos a detener a analizar *La estructura del iki*. Pero antes de presentar esta obra y analizar su concepto estético fundamental, el concepto de *iki*, hemos de hacer un breve recorrido por la biografía intelectual del autor, pues la personalidad de Kuki Shuzo resulta inseparable de su obra filosófica.

Kuki Shuzo es un filósofo coetáneo al maestro Nishida Kitaro (1870-1945), pero no perteneciente, como erróneamente se suele entender, a la “escuela de Kyoto,” iniciada por éste, sino en todo caso como miembro independiente de los filósofos que forman de manera laxa lo que podemos denominar el círculo de Kyoto, en cuanto su actividad intelectual gira institucionalmente en torno a esta Universidad. Oriundo de Tokyo, de origen noble, cuarto hijo del Barón Kuki, hace amistad en la escuela secundaria con el pensador y pedagogo Amano Teiyu (1884-1980) y el líder cristiano religioso Iwashita Soichi (1889-1940). Ingresa en 1909 en el Departamento de Filosofía de la Universidad Imperial de Tokyo donde llega a licenciarse. Se trata del Departamento inaugurado por el neokantiano Raphael von Köber, de quien recibe su formación filosófica, sólidamente anclada en los clásicos griegos. Köber fue profesor de filosofía europea y de clásicos griegos en

¹ En Alemania hubo en este periodo más de mil estudiantes japoneses pagados por el gobierno. Cf. Pincus 1996: 56.

Tokyo de 1893 a 1914, llegando a ejercer su influencia en Nishida y su discípulo Tanabe Hajime (1885-1962). Kuki se inscribe en la escuela de posgrado, obteniendo excelentes resultados y en 1913 aparece su primera publicación filosófica. En 1921 abandona el posgrado para aventurarse en una estancia de ocho años en Europa, donde permanecerá hasta 1929, estudiando en Niza, Heidelberg, Turingia, París (Departamento de Letras de la Universidad de París), Friburgo y Marburgo. Sus posibilidades de auto-financiación le permiten mayor movilidad que a sus colegas japoneses, y por tanto su itinerario obedece a un diseño personal, más rico y variado que el de aquéllos, y que se plasma en el fondo de complejidad e hibridación intelectual de su obra principal *La estructura del iki*. Heidelberg se había convertido en un centro de reunión de intelectuales japoneses interesados en filosofía. De aquí nació la escuela japonesa de filósofos que fusionarían el neokantismo cultural con marxismo, hegelianismo y la filosofía del joven Heidegger. Entre ellos Kuki se encontró con personalidades como Abe Jiro (1883-1959), promotor de un movimiento de “formación del individuo,” Amano Teiyu, que se convertiría al kantismo, Miki Kiyoshi (1897-1945), integrador de marxismo, neokantismo y Heidegger, Hani Goro (1901-1983), defensor del “marxismo crítico,” u Ouchi Hyoe (1888-1980), historiador de la facción revisionista del marxismo. Junto con sus compañeros, Kuki estudia en Heidelberg con Heinrich Rickert, que desarrolló la propuesta de Wilhelm Windelband de división del conocimiento en Ciencias de la naturaleza (*Naturwissenschaften*) y Ciencias de la cultura (*Kulturwissenschaften*), y Eugen Herrigel. De Rickert, además de sus cursos sobre historia de la filosofía, epistemología y estética, solicita lecciones privadas, lo cual testimonia Rickert de este modo:

Hoy he hecho preparativos para dar una lección privada a un japonés. Es un rico samurai de la Tierra del Hechizo y me ha pedido que lea con él la *Crítica de la Razón Pura* de Kant. Es un gentleman de un porte excepcionalmente aristocrático, que da una impresión completamente diferente a otros japoneses. Es alto y delgado, con rostro ovalado. Su nariz es casi europea; sus manos, extraordinariamente delicadas y gráciles. Su nombre es Barón Kuki; me dice que significa “nueve demonios.”²

Con Herrigel amplía sus estudios kantianos.

Completada su estancia de dos años en Heidelberg, Kuki se traslada a París, donde se matricula en la Sorbona, y mantiene relaciones con Henri Bergson, quien constituirá la segunda mayor influencia en su pensamiento. A los tres años, de nuevo se traslada a Friburgo para estudiar fenomenología con Husserl y Oscar Becker, donde conoce a Heidegger, quien se convertirá a partir de entonces en su tutor y amigo personal, y a quien acompañaría a Marburgo. Al año (1927-1928) emprende su última etapa europea de nuevo en París, y en esta ocasión conoce al joven Sartre, estudiante de la École Normale, a quien presumiblemente hablará del joven Heidegger (Light), como su tutor de lengua y filosofía francesas. Kuki llega a conocer además a personajes como

² Pincus 1996: 47.

André Gide, Roger Martin du Gard, al filósofo ruso Nikolai Berdyaev, al crítico inglés Lytton Strachey, a Alexandre Koyré, Raymond Aron, Paul Claudel o, tras su vuelta, al filósofo judío Karl Löwith.³ Por parte japonesa, Kuki fue una especie de ahijado de Okakura Tenshin (Kakuzo, 1862-1913), así como podemos cifrar en la influencia de éste la vena japonista en *La estructura*.

A su vuelta a Japón en 1929, se incorpora como docente en el Departamento de Filosofía de la Universidad Imperial de Kyoto, por recomendación de Nishida, puesto que mantendría hasta su muerte. Las conferencias magistrales de Kyoto han dado lugar a conjuntos de notas publicados como *Seiyo kinsei tetsugakushiko* (Manuscritos sobre historia de la filosofía europea moderna), *Gendai France tetsugaku kogi* (Lecciones de filosofía francesa contemporánea, “Introducción a la literatura” (Bungaku gairon) o “La ontología fenomenológica de Heidegger” (Heidegger no genshōgakuteki sonzairon). Kuki había desarrollado una estética personal que publica al año de su regreso con el título de *La estructura del iki*, donde sintetiza todo su aprendizaje filosófico europeo y sus reflexiones sobre su propia cultura. En el mismo año recibe el grado de doctor por la Universidad Imperial de Kyoto. Siendo un trabajo de gran originalidad, fue incorporado por el mundo académico de Kyoto, pero en la marginalidad, y no recibe el trato de igual por los “filósofos de Kyoto.” El mundo académico marginó la obra como una producción que se apartaba de los cánones de la ortodoxia kantiana, especialmente en su integración de elementos de filosofía pura con otros procedentes del folclore popular. Sin embargo, de hecho se publicó y obtuvo una cierta difusión entre un público culto, al ofrecer desde una postura existencialista europea una reflexión sistemática sobre las categorías estéticas japonesas y una lectura hermenéutica de la cultura estética autóctona. Tendremos que esperar a la posmodernidad para que su figura quede restaurada y emplazada en el lugar que le corresponde en la historia de la modernidad intelectual japonesa (Karatani).

A pesar de encontrarse literalmente “dentro” de la escuela de Kyoto, el carácter marcadamente individualista y la originalidad del interés de la filosofía estética de Kuki Shuzo, le hacen separarse de la ortodoxia del momento⁴. La escuela de Kyoto tenía interés en la filosofía dialéctica del idealismo alemán, mientras que Kuki se interesó por la fenomenología “hermenéutica”. Por parte japonesa, mientras que la escuela de Kyoto centraba su interés en tradiciones de pensamiento autóctono consolidadas como la del zen o tradiciones religiosas como la del pietismo de la Tierra de la Pureza, Kuki centra su interés en aspectos de la cultura japonesa hasta entonces relegados a la ignorancia, como el tema del rol de los géneros hombre-mujer, o menospreciados como la cultura del Edo tardío. La opción por el concepto de *iki* como eje central de *La estructura del iki* hay que entenderla como una forma de reivindicación de un concepto estético, frente a conceptos más propiamente filosóficos como el de “nada”, al que dedicó su atención Nishida. Y de este modo,

³ Pincus 1996: 56-60; Jacinto Zavala: 125-26.

⁴ Taniguchi Shizuhiko. “*Jitsuzon*” no tetsugaku----- Kuki Shuzo, en Fujita Masakatsu (ed.). *Nihon kindai shiso wo manabu hito no tame ni*. Tokyo, 1997: 152-169.

Kuki reivindicaba además una cultura popular, una cultura del sentimiento o de la sensibilidad, que lo separaba de la filosofía de la conciencia predominante en su entorno. El optar por un concepto estético contrasta finalmente con el interés ético de la filosofía de Nishida y la escuela de Kyoto.

Para Kuki, la cultura japonesa se explica a través de dos categorías-clave, la de *iki*, que traducimos por un cierto tipo de “gusto,” “estilo” o “elegancia,” y la ontológica de “contingencia” (en 1935 publica *Gūzensei no mondai*, El problema de la contingencia). Kuki responde con este último concepto a la hegemonía de la *necesidad* en la historia de la filosofía europea (en concreto en el idealismo alemán). De la unión de ambas categorías, *iki* y contingencia, surge un discurso onto-estético original. Según Kuki es en la contingencia y no en la permanencia donde la cultura japonesa halla su identidad y forma un ideal estético: la belleza de lo contingente. También implica una cosmovisión, donde todo orden está soportado por la fragilidad de nuestra existencia. El aceptarla será condición imprescindible para la experiencia estética. Sus dos obras principales vendrán a ser completadas con *Ningen to jitsuzōn* (Ser humano y existencia, 1939) y *Bungeiron* (Teoría estética, 1941).

La estructura del iki, obra principal de Kuki, podemos decir que abre una década nueva en la historia intelectual japonesa. Escrita a la vuelta de su estancia en Alemania y Francia, en ella aplica la metodología fenomenológico-hermenéutica del joven Heidegger al análisis estructural del concepto japonés de *iki* (equivalente a “gusto” en la estética europea). Tal concepto procede de la terminología en boga en el Edo (Tokyo) de los siglos xviii-xix, en uso en los círculos de *connaisseurs* de burgueses y aristócratas que frecuentan los “distritos de placer.” En él Kuki pretende haber detectado un concepto esencial para entender su propia cultura, y su obra es una propuesta sistemática de una hermenéutica *japonesa*. Publicada justo en el cambio de década (1930), con ella se inauguran dos hechos importantes en el panorama filosófico. Por un lado, Kant deja de ser la referencia filosófica de los pensadores japoneses (quienes en parte acuden a Hegel), quedando desfasado el neo-kantismo japonés de la era Taisho (1912-1925). Y por el otro, la obra es representativa de un grupo de intelectuales de primera línea, que habiendo regresado de sus estancias en las universidades alemanas donde se encuentran las cátedras de Husserl y Heidegger, publican sus propios sistemas de pensamiento, a la vez receptivos del *lenguaje* fenomenológico y ansiosos de inaugurar una fenomenología japonesa. La referencia indiscutible para todos ellos es el joven Heidegger, al que respetan profundamente y lo introducen en el panorama intelectual japonés a gran escala, pero al mismo tiempo buscan su propia autonomía con mayor o menor espacio de crítica hacia el maestro. Kuki, que ha pasado en Europa la mayor parte de la década anterior, es testigo presencial de este hecho, y en *La estructura* se reflejará a la vez la deuda kantiana (había estudiado en Heidelberg con Rickert) y la nueva “hermenéutica” heideggeriana. Junto con Kuki, los discípulos japoneses más prestigiosos de Heidegger serán Tanabe y Miki. Para completar el panorama intelectual japonés “heideggeriano” tenemos que incluir también a Watsuji Tetsuro

(1889-1960), quien sin haber estudiado en Alemania, manifestará asimismo una gran deuda con el filósofo alemán. El propio Heidegger estaba familiarizado con el pensamiento de filósofos como Nishida, a través de sus discípulos Tanabe y Nishitani, así como de Kuki. Pues los interlocutores naturales de Heidegger no fueron los clásicos del taoísmo y del *chan*, sino sus colegas y discípulos chinos y japoneses: fueron Hsiao, Tanabe, Kuki, Miki, Nishitani. Y los receptores extremo-orientales de Heidegger: Kuki, Watsuji, Miki, y la “escuela de Kyoto.” La mayoría de ellos ejercen su docencia y pensamiento en las cercanías de la “escuela,” de la que son sin embargo independientes, y en algún caso “disidentes” (Kuki y Miki). Sus proyectos filosóficos tendrán en común con la “escuela de Kyoto” la búsqueda de una síntesis entre tradición japonesa (asiática) y modernidad europea. Los años treinta son años duros para la autonomía intelectual, y las presiones del poder político les pasarán factura a muchos de ellos, tiñendo su pensamiento político (en particular a los representantes de la “escuela de Kyoto”) del espíritu nacionalista de preguerra.

3.

En la trayectoria de concepción de la estética del *iki*, hemos de reconocer varias etapas que recogen influencias filosóficas europeas. Éstas proveerán a Kuki de un esquema ontológico y epistemológico suficiente para intentar un análisis estructural del concepto. Y este análisis lo validará en la historia cultural de Japón mediante su lectura particular de las fuentes literarias y artísticas del Japón de finales del siglo xviii y comienzos del siglo xix (especialmente el periodo Bunka-Bunsei [1804-1830]).

Parece ser que el concepto de *iki* era objeto de reflexión para Kuki desde una época temprana, en que se encontró en una situación intercultural en que se sentía impelido a responder a la cuestión de qué contenidos filosóficos había en la tradición cultural japonesa. Kuki trató de responder al reto con la elaboración de temáticas de interés para los filósofos europeos, problemas universales como el problema de la temporalidad, la finitud/infinitud, o después la contingencia. Pero incluso al tratar estas temáticas, su perspectiva fue la solución “oriental” a estos problemas, y finalmente la “japonesa.” Su interés personal por el arte y la estética japonesas provenían de su relación familiar con uno de los apologetas del japonismo de principios de siglo, el conocido autor de *Ideals of the East* (1903) o *El Libro del Té* (1906), Okakura Tenshin. Kuki reconoció en este personaje a su tutor personal sobre cultura japonesa, desde antes de su incursión europea. Okakura es el representante de una generación de intelectuales japoneses, entre los que podemos citar también a Nitobe Inazo, que a comienzos de siglo se enfrentan a la crisis del modelo cultural Meiji de modernización, pues tal modernización sólo se puede lograr occidentalizando al país, a costa de la pérdida de la identidad cultural propia. Esta generación ya hace un primer esfuerzo de combinación de lógica europea y cultura japonesa. Pero el objetivo no es la síntesis cultural, sino la instrumentalización de los recursos discursivos y filosóficos europeos para “demostrar” (a los occidentales) que Japón tiene

unos valores culturales que equivalen a cualquier valor de occidente. Okakura escribió su producción justo a la vuelta de un viaje a la India donde se había entrevistado con Rabindranath Tagore y había conocido al movimiento panasiático de restauracionismo cultural que éste lideraba. A la vuelta del periplo hindú, Okakura quiso demostrar a los occidentales que en oriente había una valiosísima herencia cultural, que éstos ignoraban en su eurocéntrica imagen del mundo. Y se lo explicó en su idioma, el inglés, y con sus instrumentos, la dialéctica hegeliana, aplicada a la comprensión del arte oriental como vehículo de valores culturales, en *Ideals of the East*. Tres años después planteó su tesis particular sobre la cultura japonesa en *El Libro del Té*, donde procuró demostrar que si en Norteamérica y Europa existían sistemas filosóficos y religiosos, como el cristianismo, grandes logros de la cultura, también los había en Japón, y para responder a la pregunta obvia de cuáles serían éstos, se inventó el neologismo inglés *teaism* o teísmo= “cultura o religión del té.” Así en este texto escrito para la ignorancia occidental, Okakura subsumió todas las tradiciones culturales y filosóficas de Japón en una única gran tradición, dando como resultado un constructo conceptual de relativo valor histórico, y cercenador de elementos culturales que tenían que ser silenciados en aras del resultado. El “teísmo” de Okakura resultaba ser una confluencia de taoísmo y “zenismo” (zen), que se había constituido en Japón como “una religión del esteticismo,” “la religión del arte de la vida.”⁵ De la obra de Okakura se desprende una conclusión evidente: el arte es el topos privilegiado donde se guarda la herencia cultural máxima de oriente, y en particular de Japón. Se trata del arte entendido dentro del paradigma del “camino” o filosofía de la vida, heredada de China y asimilada en Japón para impregnar de significado toda producción cultural autóctona. De aquí se deduce un interés primario por la estética, que es la herencia que de Okakura recogería Kuki. Sabemos que Kuki leyó los ensayos de Okakura durante su estancia en Europa, etapa que coincide con su propia búsqueda de un material cultural adecuado a las exigencias del diálogo con los filósofos europeos. Hasta qué punto la lectura de la obra de Okakura fue decisiva para la elaboración filosófica posterior de Kuki, sólo podemos conjeturarlo. Poco antes de retornar a Japón, Kuki fue invitado a dar unas conferencias en Francia, y una de ellas llevó el significativo título de “*L’Expression de l’infini dans l’art japonais*,” reminisciente del planteamiento de *Ideals of the East*.

El interés de Kuki por la noción de *iki*, no obstante, se enraiza no en una simple búsqueda diletante de un concepto con que sorprender a sus interlocutores, sino que proviene de su propia biografía. Kuki era hijo de un samurai de provincias ascendido a Barón, y destinado a dirigir el cuerpo diplomático japonés en Washington, y de su segunda esposa, según parece procedente del barrio de las *geisha* de Kyoto. Era por tanto hijo económicamente privilegiado del nuevo Japón, y un dandy que cultivaba un gusto exquisito. En su biografía, *iki* fue antes de un concepto filosófico, la expresión de un gusto personal, por tanto experiencial. Cuando viaja a Europa, su primera atracción

⁵ Títulos de epígrafes de caps. 1 y 2.

por el París de vida aristocrática desenfadada y rupturista viene decidida por su propia experiencia previa de la vida de placer en los barrios elegantes de Tokyo. En los cabarets y boulevards parisinos cree detectar la contrapartida de las mujeres *iki* de sus ensueños. Antes, por tanto, de adentrarse en los rigores conceptuales de formular una filosofía del *iki*, Kuki inicia un trabajo de campo que le servirá de base de comparación cultural, y reúne unas notas con el nombre de “Sobre el *iki*” (*Iki ni tsuite*, primera versión de 1926).

Gran parte de estas notas toman la forma de listas de objetos naturales, objetos sensoriales y objetos artísticos, divididos en objetos y cualidades *iki*, y en sus opuestos, así como de anotaciones de otros términos estéticos expresivos del gusto asociado al *iki*. En su etapa parisina evoca imágenes del pasado, del Japón premoderno, con la ayuda de diversas fuentes. En un principio recurre a sus conocimientos de literatura clásica y contemporánea: desde la primera colección imperial de poesía, el *Kokinshu* (905), pasando por el *haiku* de Basho, hasta la poesía de sus días. Posteriormente, su dependencia textual de la literatura va abriendo paso a un espectro de fuentes más complejo incluyendo, entre otras, enciclopedias sobre vida y costumbres de Edo, teatro *kabuki*, *haiku*, y ficción *gesaku*, un tipo de novela popular de carácter desenfadado y parodístico que se divulga a finales del siglo xviii y principios del s. xix, y que recoge escenas típicas de Edo, con un marcado tono costumbrista. De estas fuentes obtendrá un material doble: visual o sensorial, y lingüístico. Este último le será provisto por la poesía popular de carácter narrativo *nagauta* y el léxico dialectal de finales de Edo. De este modo se produce una transición motivada por su interés en proveer de una fundamentación etnológico-cultural a su incipiente teoría estética. Las fuentes recaen más sobre cultura popular, y el periodo histórico se concreta al paisaje cultural del Edo urbano de finales del xviii y comienzos del xix. En esta fase, entre las características tipológicas del gusto *iki*, Kuki anota el contraste, la asimetría, una sutil delicadeza y la simplicidad. Y estas características las ilustra profusamente con ejemplos traídos del diseño, la arquitectura, la pintura, etc. De este modo, Kuki va preparando un repertorio orientado a defender la tesis de la diferencia irreductible de la cultura japonesa, en cuestión de costumbres y hábitos. ⁶

Basado en estas notas, también en 1926, como colofón a su primera etapa parisina, Kuki prepara un esbozo de lo que luego será *La estructura del iki*, con el título de “La esencia del *iki*.” Aunque este esbozo fue ultimado antes de trasladarse a Friburgo, y por tanto antes de encontrarse con Husserl y Heidegger, en él aparecen ya planteamientos conceptuales de tipo fenomenológico. El vuelco hacia la fenomenología en Japón había sido operado ya con anterioridad por Nishida, quien había formulado su primera filosofía bajo un concepto, el de “experiencia pura,” extraído de la fenomenología husserliana, en *Indagación sobre el bien* (1910). La filosofía de la experiencia se había estado abriendo un hueco frente a las amenazas del positivismo científico, desde las primeras

⁶ Pincus 1996: 49-51. En nota (p. 52), Pincus sugiere la posible inspiración de algunos ensayitos de esta época en *Things Japanese* de B. H. Chamberlain.

décadas de siglo en Europa. Kuki se había estado entrevistando en París con un gran promotor del vitalismo filosófico, Henri Bergson. Había sido introducido a la noción de *durée*, la temporalidad de la experiencia vivida como diferencia cualitativa, frente a la comprensión mecanicista del tiempo en las ciencias positivas. La temporalidad así entendida le ofreció a Kuki una base filosófica para extender el sujeto de la experiencia individual al sujeto colectivo de la etnia japonesa, y de este modo la temporalidad de la colectividad se transformó en la historia, validada por su cualidad de historia cultural. Por otra parte, las nuevas orientaciones en fenomenología aportadas por Heidegger en sus lecciones de Friburgo de 1922, tuvieron a un receptor excepcional: Tanabe, futuro sucesor de Nishida en la cátedra de Kyoto. Tanabe había viajado como becario del gobierno, y frente a la mayoría de sus colegas, atraídos por el neokantismo de Heidelberg, había asistido a las lecciones de Friburgo. En 1924 regresó a Japón y dio a conocer los resultados de sus estudios con el artículo crítico “El nuevo giro en fenomenología: La fenomenología de la vida de Heidegger.” Este artículo fue utilizado por Kuki en su introducción a “La esencia del *iki*.” En este ensayo ya aparecen definidos algunos elementos de análisis metodológico básicos para *La estructura del iki*. Así, el sujeto fenomenológico de la intencionalidad husserliana o existencial del *Dasein* heideggeriano, Kuki lo identifica en el sujeto colectivo de la etnia japonesa, como hemos mencionado, el contenido de la conciencia colectiva no es otra cosa que la cultura, y el mundo existencial en que tiene vida esa cultura es Japón. No descartamos que el giro de Kuki hacia la fenomenología y su traslado a Friburgo viniera directamente motivado por el estímulo intelectual de Tanabe. En su ensayo, Kuki sostiene a modo de conclusión: “Sólo cuando hemos aprehendido el significado esencial de *iki* como auto-expresión del ser de nuestra etnia hemos alcanzado su comprensión definitiva.”⁷ El ser de la etnia japonesa no era otra cosa que la experiencia histórica fundamental del *iki* como esencia cultural. Tal noción de experiencia la definió técnicamente con el término aristotélico para sustancia (*ousía*), tomada del uso que de ella hacía la fenomenología de Heidegger.⁸ De este modo, la experiencia colectiva, que es la base de la cultura, podía convertirse en objeto de discurso. La experiencia quedaba sustancializada, al nivel del sujeto de dicha experiencia, la etnia.

El giro de Kuki hacia una hermenéutica del ser nacional fue guiado por el previo giro heideggeriano hacia una fenomenología hermenéutica del ser existencial, que suponía la superación de los límites de la fenomenología aún excesivamente racionalista de Husserl. La obra, si bien un proyecto inacabado, que propuso la reducción existencial de la fenomenología fue *Ser y tiempo*, publicada en 1927, justo el año en que Kuki regresó a Alemania para estudiar con Husserl, y el año en que se encontró con Heidegger. En *Ser y tiempo* Heidegger proponía una fenomenología inmanente al ser existencial, es decir el ser tal y como se nos manifiesta a nosotros, tanto en la configuración del objeto como en la configuración del sujeto cognoscente, en cuanto que la

⁷ Citado en Pincus 1996: 77-78.

⁸ Pincus 1996: 70-79.

metodología de conocimiento viene determinada por la misma situación existencial. Se trata de una hermenéutica ontológica, en sentido primario, como condición de posibilidad de nuestra aproximación al conocimiento “hermenéutico” (en sentido derivado) de lo histórico. De este modo Heidegger verificaba las posibilidades metodológicas de la fenomenología husserliana en el terreno concreto del ser existencial (*Dasein*).

Aunque *Ser y tiempo* es un tratado de ontología y *La estructura del iki* lo es de estética, Kuki pretendió darle una validación ontológica a su categoría del *iki*, y de este modo se convirtió en un concepto existencial. *Iki* dejó de ser lo que originalmente, es decir históricamente había sido, el gusto de una época y un segmento socio-cultural determinado, para ampliar su espectro a toda la nación, y profundizar su sentido hasta definir la esencia del ser nacional. De este modo, una categoría estética tenía validación ontológico-cultural. De la fenomenología hermenéutica heideggeriana *La estructura del iki* tomó una serie de elementos palpables. En primer lugar, *iki* era una categoría referente al ser concreto, existencial, e imposible de reducir a una simple abstracción, evitando de este modo la “construcción” (= invención) formal al estilo neokantiano. En este sentido Kuki la entendió en el contexto del *Dasein* heideggeriano, pero le añadió el carácter de particularidad cultural. Era una categoría por tanto extraída de la praxis concreta, y elevada al nivel de la especulación teórica. De este modo, Kuki había logrado un ejemplo más de síntesis occidental/oriental, donde la filosofía europea proveía del lenguaje especulativo (la forma como universal) y la cultura japonesa proveía del material u objeto de la especulación (la materia como particular). Kuki plantea explícitamente que el objetivo de la obra es desarrollar un análisis hermenéutico de la estructura del fenómeno llamado *iki*. La cuestión hermenéutica, i.e. la pregunta por el *iki*, se refiere a su sentido, que equivale a preguntar por su significado ontológico-existencial. Pero en este caso se trata de la hermenéutica no del *Dasein*, que es un concepto perteneciente a la ontología como tal, sino del *iki*, que por el contrario pertenece a la cuestión sobre la posibilidad de una etnología ontológica. Este es el proyecto de Kuki, y ahí reside su absoluta originalidad. El resultado no superaría pues las fronteras de lo cultural, no sería proyectable a la esfera de lo universal, y además conseguiría simultáneamente validar la ontología del *Dasein* en un caso concreto, y revelar la necesidad de hacerse cargo de las diferencias culturales como diferencias últimas, no trascendibles por una hipotética conciencia de lo universal.⁹ Como notables diferencias con los postulados enunciados en *Ser y tiempo* hemos de destacar además la posición central del “deseo” (deseo del otro, centrífugo. Proyección a la transcendencia) en Kuki, frente a “pregunta” (deseo de sí, centrípeto. Ambito de la inmanencia) en Heidegger, y de la “intersubjetividad” (o *Dasein* como etnia) frente a *Dasein*¹⁰ (como ente supraétnico).

En la versión final de su filosofía estética, *La estructura del iki*, reconocemos pues la

⁹ Pincus 1996: 170-73.

¹⁰ Pincus 1996: 174.

sedimentación y progresiva integración de las diversas fases de su preparación: la fase neokantiana y su estudio de la epistemología crítica se hace evidente en su metodología analítica que busca reducir el concepto de *iki* a categoría formal de la racionalidad estética. El neokantismo había hecho acto de presencia ya desde las primeras notas de “Sobre el *iki*.” En concreto se reconocen tres aspectos heredados de aquél: universalismo, racionalismo y la convicción de la primacía de lo cultural.¹¹ Se da además un notable paralelismo entre los atributos del juicio estético tal como aparecen en la *Crítica del Juicio* kantiana y en *La estructura del iki*.” Así, desinterés, intencionalidad sin intención y el libre juego o autonomía de la función estética son características del juicio estético comunes en ambas obras. Es decir, el juicio estético es racional y formal, se realiza mediante el distanciamiento del sujeto respecto al objeto. Así ocurre también con el caso del *iki* según Kuki. En donde se diferencian ambos análisis notablemente es en la pretensión de universalidad del juicio kantiano, que es corregida por la premisa culturalista de Kuki, gracias quizá a su paso por el neokantismo. En segundo lugar, reconocemos la deuda con el vitalismo francés y su énfasis en el aspecto cualitativo de la experiencia vivida, y en tercer lugar la deuda con la fenomenología hermenéutica heideggerianas, que en conjunto forman, como hemos visto, el núcleo fundamental de influencias de la filosofía europea en *La estructura del iki*.

La filosofía europea provee a Kuki de un método y un lenguaje, es decir de un aparato formal, pero el contenido habrá de extraerlo de la etnología, materialmente constreñida a un periodo histórico y a un uso local. Sin embargo, Kuki lee las fuentes bajo la pre-comprensión de que está buscando un arcano, una *arjé* de la conciencia cultural propia, y por ello, al estilo heideggeriano, presta una atención muy explícita a todas las posibilidades etimológicas de un término tan ambivalente y ambiguo como es *iki*. En efecto, el análisis semántico encontrará conexiones entre los semantemas de “vida,” “aliento,” “movimiento” y “alma,” además del significado común de (un cierto) “estilo.”¹² Todos ellos con equivalencias claras en el discurso filosófico del vitalismo que había aprendido en su incursión europea. Equivalencias que hará valer en su argumentación sobre la impronta ontológica del concepto. Así, *iki* como “vida” cumplirá los requisitos de la *Lebensphilosophie*, mientras que *iki* como “aliento” mostrará evidentes resonancias con el *élan vital* bergsoniano. *Iki* como “movimiento” es explícitamente interpretado en sentido cartesiano, como base del reconocimiento del yo (*sum*), según la interpretación de Kuki. Además, dentro del esquema de Kuki, encuentra su lugar propio en la dinámica de la seducción, que orienta al yo hacia el otro, en una especie de cinética ontológica fundamental. Finalmente *iki* como “alma” encontrará parangón en la propia validez filosófica del concepto como adecuado a una filosofía del espíritu o *Geisteswissenschaft* de estilo diltheyano. Además Kuki retorna el concepto diltheyano a sus orígenes en la escuela de Heidelberg, para después ampliar su significado, procediendo de este modo a la serie

¹¹ Pincus 1996: 62.

¹² Pincus 1996: 173-74.

de identidades espíritu=cultura=etnia=nación, que le permite posicionar al *iki* en el lugar central de la historia cultural de su país.

Para analizar el concepto de *iki* tal como nos lo presenta Kuki, no habremos de perder la perspectiva de su interés por éste como una categoría conceptual autóctona, que permite según él elaborar una filosofía étnica comparada de las diferencias culturales. Tal filosofía se sostiene a su vez, como hemos visto, sobre la corriente de pensamiento en boga en el Japón de su época, sobre la “identidad espiritual de la cultura japonesa,” donde el término “espiritual” hay que entenderlo como paralelo al concepto de *Volksgeist* del idealismo alemán. El problema a que conduce el estudio de Kuki y que es por tanto la pregunta final a que conduce nuestra exploración es la de si es posible el trasvase cultural. ¿Es posible la experiencia estética del *iki* fuera del contexto de la cultura japonesa? Y detrás de esta pregunta tendremos que dejar abierta la gran interrogante de si las culturas son exportables, o son por el contrario sistemas intraducibles, o en su caso cuáles son las condiciones y el límite de su traducibilidad. Kuki Shuzo parece ser que con el tiempo ganó en conocimiento del tema, y a la vez en un relativo escepticismo. Por desgracia, la coyuntura histórica del nacionalismo cultural de preguerra que le tocó vivir tras la publicación de *La estructura del iki* se convirtió en la causa principal de que abortara su proyecto de una fenomenología comparada de las culturas.

El concepto de *iki* es un concepto límite. En japonés contemporáneo, el término *iki* tiene varias acepciones. Por un lado, significa “frescura,” en expresiones como “un pescado fresco.” También tiene relación con un proceso, tiene el matiz semántico de algo que se mueve frente a algo inerte. Además tiene relación semántica con la idea de “respiración,” por ejemplo en expresiones como “tener aliento,” en el sentido de “estar vivo.” Un sentido derivado lo aporta la idea de “ánimo,” en expresiones como “tener buen ánimo.” Sin embargo, si bien hay coincidencia fonética y analogía semántica parcial de todos los significados enumerados con nuestro concepto, la diferencia de campo semántico viene marcada por el uso de caracteres distintos en la escritura. El carácter con el que se escribe nuestro *iki* significa hoy día “estilo,” “elegancia,” o aquel galicismo en boga en los años cincuenta y sesenta, *chic*, o bien “moda.” Por dar algunas expresiones comunes en nuestros días, donde se usa el término, podemos decir, por ejemplo “llevar puesto el sombrero con gracia,” es decir con un ángulo elegante. Más que el castellano, el francés mencionado, o el inglés contemporáneo *smart* tienen mayor afinidad semántica con el japonés. Nuestro diccionario manual de japonés-castellano nos da otro ejemplo: “ir vestido con distinción (con elegancia, con buen gusto).”

La etimología del término actualmente lo presenta como una evolución semántica de la idea matriz de “ánimo,” antes mencionada. Otras alternativas de traducción nos las da el diccionario en los términos “brío,” “espíritu,” “moral,” en expresiones como “tener la moral elevada” (o estar lleno de brío), y en las relaciones con otros, “congeniar,” o también “ser atraído (o influido) por el espíritu (o por el ánimo) de alguien.” En el extremo, puede llegar a expresar un sentimiento

triumfalista o victorioso. En su uso original, históricamente limitado al periodo pre-moderno y geográficamente limitado al área cultural de Tokyo, es decir lo que podemos llamar “cultura de Edo,” el término *iki*, en la acepción en que lo estudiamos aquí, tiene dos campos semánticos principales:

- 1 por un lado, referido a una determinada actitud. Una postura vital muy particular, que combina a la vez un estado de ánimo y una apariencia, un porte ligero, natural y elegante, delicado, pero al mismo tiempo atractivo, seductor. Implica la idea de un cierto ingenio, o una técnica refinada, y aparente en la cultura de la *geisha* de salón, refinada y aristocrática.
- 2 Por otro lado, esta palabra adquirió un uso vulgar, referido a aquella persona versada en asuntos de placer o incluso asiduo en burdeles, y refiriéndose a los entresijos de los sentimientos humanos, o el juego de la doble moral. Es la figura del libertino, y de la *geisha* de otro extracto social, la que está al alcance del *samurai* de clase media.

En sentido amplio, *iki* representa el mundo de la relación hombre-mujer. De este modo, el material con que cuenta Kuki para iniciar su análisis le presenta un concepto estéticamente valorado pero de dudosa filiación ética. Sea como fuere, en su acepción de ideal estético o en la de la realidad oculta de los sentimientos humanos y en la doble moral de la vida ciudadana de Edo, si el término se define por algo es por su rechazo y repudio de la vulgaridad. La opción estética del *iki* corresponde por tanto a una evolución determinada dentro de la tradición estética japonesa. Presenta elementos de continuidad y discontinuidad, en relación directa con el surgimiento de una cultura popular, que incorpora aspectos que habían calado profundamente en la clase media *samurai*, y en su nuevo rol en un país pacificado en la era Edo.

En la literatura de la época, el término *iki* aparece a veces leído como *sui*. En esta lectura enfatiza aún más los aspectos ideales de “pureza” o naturalidad, “excelencia” o refinamiento, como en la expresión “tomar lo mejor y lo más selecto (*sui*) de alguien,” o algo “recomendable,” atractivo, la flor y nata del appeal entre sexos. Pues bien, Kuki encuentra en un concepto tan huidizo como éste el fundamento de una estética nacional.

Kuki encuentra además en la filosofía alemana de la época, en concreto en la escuela fenomenológica, el marco conceptual adecuado para cumplir las condiciones de inteligibilidad de todo concepto formalmente considerado en su posible universalidad. Pero el *iki* no es un concepto de la historia intelectual japonesa. Tiene su marco de referencia en la cultura estética e incluso en el lenguaje vulgar, cotidiano. No tiene en sí mismo pretensiones de “verdad” formal. No presupone algún tipo de racionalidad subyacente. Es lo que hace que Kuki tenga que recurrir a fuentes de la filosofía francesa, donde encuentra el suficiente respeto metodológico al aura vivencial, intuitivo del término. El esfuerzo de Kuki es avanzado para su época. Pretende conseguir el máximo grado posible de abstracción formal, respetando también al máximo el aspecto perceptivo, experiencial del objeto. Y el resultado es un análisis de la estructura de las relaciones semánticas de los componentes

del concepto. Advierte constantemente de los peligros de un exceso de formalización, de abstracción, que conducirían a perder el objeto en su contexto vital, experiencial. Filosofía de la experiencia, en la línea de Dilthey, unida a búsqueda del sentido último en la línea fenomenológica, y dentro de ésta especialmente hermenéutica, e “intuición poética,” en la línea del vitalismo, y del simbolismo francés, son los componentes metodológicos que se aportan a una propuesta de filosofía de la cultura japonesa. El nominalismo por que aboga se refiere no exactamente a una negación de los universales, cuanto a una desconfianza en la abstracción formal que pierde el horizonte de la cosa misma. Kuki pretende captar la esencia del fenómeno llamado *iki* en su singularidad. En este sentido la orientación de su “hermenéutica de la cultura” diríamos que es contraria a la perspectiva que encontramos en una de sus obras de referencia: *Ser y tiempo*. Heidegger siempre apunta, siguiendo la herencia idealista de la metafísica europea, a una dimensión del pensar trascendente a una cultura determinada. El análisis existencial ya *presupone* “una cultura altamente desarrollada y diferenciada.”¹³ De ahí el interés de la antropología cultural en la fase “primitiva” de la comprensión del mundo. El estudio de “las más variadas y remotas culturas” esconde el verdadero problema. Heidegger afirma:

En el fondo es semejante superabundancia de nociones la tentación que lleva a desconocer el verdadero problema. El sincrético compararlo todo y tipizar no da simplemente de suyo un genuino conocimiento de esencias. La posibilidad de dominar lo múltiple dentro de una tabla no garantiza una real comprensión de lo que se tiene ordenado allí delante. El genuino principio del orden tiene su peculiar contenido material, que no se encuentra jamás mediante la operación misma de ordenar, sino que ya está dado por supuesto en ella.¹⁴

Kuki guarda la advertencia. No propone una reducción formal del concepto de *iki* a su estructura. Pero mientras que a Heidegger sólo le interesa el particularismo de las culturas como material de referencia para la única pregunta relevante, la pregunta por el ser, a Kuki la pregunta hermenéutica le sirve como referencia metodológica para la única cuestión relevante: la singularidad de las culturas, lo que él llama la “etnicidad.” Kuki cree descubrir en un doble análisis denotativo y connotativo, aspectos que enraizan el concepto en la antigua tradición del budismo japonés. De este modo, Kuki al mismo tiempo da forma a la aspiración heredada de los japonistas de la generación precedente, especialmente de Okakura, de presentar una filosofía japonesa, pero con lenguaje europeo. Su originalidad estriba precisamente en dar un giro neo-traditionalista y a la vez buscar la síntesis con la modernidad.

El *iki* siempre tendrá para nosotros un carácter de enigma, pero precisamente por eso no podemos sustraernos al reto de la comprensión, que en su esencia, como afirma la cita de Maine de Biran que sitúa Kuki en la cabecera del libro, debe aspirar a llenar todo el espacio de lo existente. Es

¹³ *Ser y tiempo*. FCE, 1951: 63.

¹⁴ *Ibid.*: 64.

precisamente ese *eros* del intelecto lo que sostiene materialmente nuestro esfuerzo hermenéutico, igual que el *eros* físico y psicológico es lo que mantiene vivo al *iki*. Ahí se interseccionan el deseo de vivir, y el deseo de comprender.

Antes de conocer la fenomenología, Kuki estuvo interesado por el neo-kantismo. Pero esta etapa de su interés fue breve, y acabó en ruptura. Su crítica al neo-kantismo provino de su desconfianza de la posibilidad de expresar la esencia de la experiencia étnica japonesa en categorías formales. Sin embargo, su categorización de los componentes del *iki*, así como su gusto por definiciones precisas, lógico-formales, de los conceptos evidencian su deuda intelectual con esta escuela. No obstante, para Kuki la tarea de conceptualización no agota la reflexión, sino que sólo adquiere sentido cuando se sostiene sobre la comprensión del significado. El problema de la conceptualización formal es que deja una gran cantidad de residuos vivenciales, experienciales, como material aleatorio. Sin embargo, en eso que deja está contenida una gran parte de la verdad del objeto. Por tanto hay que recuperarla. El punto exacto de contraste frente al formalismo neo-kantiano lo encontró en el vitalismo francés, especialmente en la filosofía de Bergson, pero allí tampoco encontró una metodología de la comprensión. Fue finalmente su encuentro con Heidegger el que le proveyó de lo que buscaba.

El profesor Tezuka, en su visita a Heidegger y su larga conversación centrada sobre la figura de Kuki y su filosofía del *iki*, descubre que no era la primera vez que Heidegger oía hablar de este concepto, pues se había entrevistado en numerosas ocasiones con el mismo Kuki para dilucidar la posibilidad de expresión de este concepto en lengua alemana sin éxito aparente. Así lo atestigua la entrevista. En realidad, un diálogo de casa a casa sólo es posible para intelectuales como Kuki, que tenía en sí dos casas: una en Europa y otra en Japón. De hecho, Kuki nunca fue escéptico respecto al diálogo, aunque fue muy consciente de sus limitaciones. Todo su esfuerzo consistió en buscar una síntesis, si bien provisional, entre lo europeo y lo japonés. De Europa lo que más le interesó fue encontrar una metodología de la reflexión, pero una metodología apta para pensar lo japonés, una metodología que no sacrificara el objeto, sino que le permitiera expresarse a sí mismo en su singularidad y espontaneidad. Kuki creyó encontrar esta metodología en las lecciones de Heidegger, y para caracterizarla usó el nombre de “hermenéutica.” Hasta qué punto este concepto es esencial en el pensamiento de Heidegger, es una cuestión que han aclarado sus discípulos contemporáneos. El mismo Heidegger en la entrevista con Tezuka le recuerda que el uso de este término corresponde a una etapa temprana de su pensamiento. La etapa en que conoció a Kuki. Kuki encontró en esta nueva dirección de la fenomenología, la “fenomenología hermenéutica,” el arte de la comprensión, no sólo del otro, como defendía Schleiermacher, sino de sí mismo. Por tanto, en la actitud hermenéutica vio el camino para la auto-comprensión, que para Kuki, siguiendo a Heidegger, es una forma de auto-revelación. En el sentido del Heidegger de *Ser y tiempo*, hermenéutica es el arte de preguntar la esencia. Kuki entiende muy bien que la esencia no puede ser

un universal metafísico, y por ello entiende la esencia en el sentido romántico del *Volkegeist*. De ahí su interés por desvelar la esencia del pueblo japonés. En términos hermenéuticos Kuki le tradujo a Heidegger el *iki* como “el resplandecer sensible por cuyo vivo arrebató algo de lo supra-sensible llega a traslucir.”¹⁵ Para nosotros algo queda claro: para Heidegger, después de serle presentada la noción de *iki* a finales de los años veinte, aún en los cincuenta *iki* seguía siendo un *ignotum*. Mientras tanto, Kuki y otros muchos filósofos japoneses habían traducido y explorado todas las posibilidades de la fenomenología hermenéutica heideggeriana en su aplicabilidad a realidades japonesas. Heidegger no había abandonado su enfoque universalista, mientras Kuki hizo de la conciencia de las diferencias culturales el epicentro de su propia filosofía.

4.

Para entender mejor el proyecto de Kuki es aconsejable compararlo con el de su coetáneo, el otro gran fenomenólogo de la cultura japonesa, Watsuji Tetsuro. Watsuji es otro filósofo japonés “independiente,” que escribe su obra principal en diálogo crítico con Heidegger y filósofos europeos como Husserl, Nietzsche, Kierkegaard, Schopenhauer, Marx, Hegel o Spinoza. En la actualidad su pensamiento está siendo presentado en Europa por A. Berque. Su filosofía tiene rasgos fenomenológicos que lo sitúan en el entorno de Kuki y Nishida. A Kuki lo une además su común deuda con Okakura. Finalmente, y por diferencia con aquél, Watsuji inicia un programa de restauración del pensamiento estético asianista clásico, con inspiración en Confucio. Si Kuki introduce la hermenéutica heideggeriana, a Watsuji se le otorga el privilegio de ser el introductor del existencialismo en Japón. En sus respectivos programas de restauración, Kuki sitúa lo japonés en la *diferencia* de la propia modernidad. Por el contrario, Watsuji desde sus primeros escritos (1919) se interesa por el Japón antiguo, de donde pretende rescatar algunos conceptos seminales. Así, estudia comparativamente el arte griego y el asiático, buscando la *universalidad* a partir de la *culturalidad* de las formas estéticas.

Watsuji es desde 1925 profesor de ética en la Universidad Imperial de Kyoto, y por tanto colega de Kuki. En 1927 viaja a Europa y se interesa por el budismo primitivo como fuente asiática del saber filosófico, con la que hacer frente a la herencia griega en la *historia* de la filosofía europea. Así visualiza por primera vez su proyecto filosófico de una historia de la espiritualidad japonesa. En 1934 se traslada a la Universidad Imperial de Tokyo. Su obra principal, *Antropología del paisaje* (*Fūdo*. Versión castellana de J. Masiá, Sígueme 2006) aparecerá cinco años más tarde de la de Kuki, de la que no hace eco alguno. En ella critica al Heidegger de *Ser y tiempo* por su análisis abstracto del individuo (encardinado en su pura coordenada temporal), y desligado de su entorno social (expresado en el espacio). Para Watsuji, el *Dasein* carece de historia, pues ésta sólo se da en la confluencia espacio-temporal, y ésta última a su vez no se da sin la relación con un entorno natural

¹⁵ Heidegger: 93.

y cultural. Esto y no otra cosa designa el concepto de *fudo*. El enfoque de la historia de la cultura centrada alrededor del concepto de *fudo* significa ya un giro pre-estructuralista, según Yuasa Yasuo. En esto se da una coincidencia lateral con Kuki, cuyo expresivo título para la estética *iki* denota también una clara orientación pre-estructuralista. Es de destacar la línea dominante de recepción crítica de Heidegger, con referencia a la cual Kuki, desde su marginalidad, se sitúa en una posición antagónica, como el discípulo japonés más fiel al filósofo alemán. Con esto tendrá que ver el que Kuki se centra en el aspecto metodológico del análisis de Heidegger, frente a la obsesión de Watsuji y Nishida por la concepción de la temporalidad (problema de contenido). Finalmente, si la aportación fundamental de Watsuji al corpus filosófico japonés es la elevación de *fudo*, término muy antiguo proveniente de la geografía humana clásica japonesa (s. viii), a la categoría de concepto filosófico, podemos decir que el análisis hermenéutico del *iki* en Kuki constituye un oasis filosófico, o si lo preferimos una isla en el archipiélago intelectual japonés.

5

La estructura del iki es una obra dividida en una introducción, cuatro capítulos centrales, y una conclusión. La introducción y la conclusión sirven de contextualización metodológico-filosófica del cuerpo central, consistente en una elaboración sistemática de las notas artísticas y etnológicas derivadas de los ensayos preparatorios. El objetivo general de la obra es recuperar el sentido de un Japón premoderno y por tanto profundo, atemporal, en el contexto de la historia “espiritual” (*seishinshi*) común en una parte de la intelectualidad de finales de los años veinte y principios de los treinta.¹⁶ El problema textual que presenta es el forzamiento del discurso estético que lleva a cabo Kuki para lograr este objetivo. Tal forzamiento es especialmente patente en su lectura espiritualizada y nacionalizada del material etnográfico. La comprobación se realiza si examinamos de primera mano, por ejemplo la ficción popular *gesaku*. Así, en uno de sus estilos, el *sharebon* o literatura elegante, se refleja claramente el carácter de aprendizaje de los conocimientos sobre el estilo de los barrios de placer por parte del *connaisseur*, lo cual contrasta con el carácter naturalista que Kuki pretende descubrir en el gusto *iki*. Y en el estilo *ninjōbon*, por su parte *iki* se nos revela como el gusto particular de las *geisha* y sus clientes, de nuevo en el contexto limitado de los barrios de placer.¹⁷

Para aclarar la estructura del *iki*, en primer lugar Kuki hace un análisis connotativo de su estructura semántica interna. Una vez completado este tipo de análisis, entonces se dispone a un análisis aclaratorio de carácter denotativo (metodología cartesiana, ideas claras y distintas).

La primera marca distintiva del *iki* desde el punto de vista connotativo, es la *seducción* del otro sexo. En este sentido, un asunto *iki* quiere decir un “love affair.” Igualmente una conversación *iki*

¹⁶ Cf. por ejemplo Watsuji Tetsuro, *Nihon seishinshi kenkyu*, publicado en 1926.

¹⁷ Pincus 1996: 186.

quiere decir una conversación entre miembros de sexo opuesto. Kuki define la seducción como “una actitud bidimensional en la que el propio yo unidimensional se representa al otro sexo frente a sí, y de este modo estructura una posibilidad de relación entre el yo y el otro sexo.”

La segunda marca distintiva del *iki* es la *gallardía* (con reminiscencias filosóficas a la voluntad de poder nietzscheana). Se trata de un sentido de la dignidad expresado en un estilo atrevido, valiente y caballeroso. La conciencia del *iki* expresa el vigor del ideal heroico del *bushido*, el código ético del samurai. “El samurai aunque no haya comido, muestra el palillo en los labios,” igual que el hidalgo español. “Aunque sea pobre no tocará moneda alguna, aún provisionalmente no sabrá el precio de las cosas, no proferirá lamentación, exactamente igual que una doncella criada en casa de un señor o un *daimyo*”. Según Kuki, la peculiaridad del *iki* estriba en que espiritualiza la seducción por medio de una gallardía que genera un determinado idealismo.

La tercera marca distintiva del *iki* es la *renuncia*. “Los propósitos de nuestro corazón, precisamente porque no se nos concede realizarlos nos revelan la naturaleza de este mundo evanescente, la renuncia a las cosas imposibles”. Y la mujer dice: “Qué frialdad, no más que un sentimiento pasajero, finalmente los hombres son de naturaleza mezquina”. El destino hace que “el lazo que preside nuestros encuentros sea más fino que un hilo, y acabe fácilmente cortándose en dos”. En definitiva, “el corazón es como el río Asuka, el cambiar es su forma habitual de ejercer su naturaleza,” y concluye la *geisha* entrada en edad: “en nuestra profesión, no considero a nadie adorable, y cliente que me considere adorable a mí, en el ancho mundo tampoco hay, este mundo cruel.” En resumen, podemos decir que la actitud del *iki* tiene su origen en un “mundo de sufrimiento” donde “sin llegar a flotar, la corriente arrastra nuestros cuerpos.” De este modo el componente de renuncia en el *iki* produce una actitud de desinterés. Incluso “la vulgaridad puede convertirse en excelencia por medio del refinamiento de las pruebas” a que nos somete el mundo. Según Kuki el concepto de *iki* está purificado por el énfasis en una visión religiosa que propone la serenidad frente al destino.

Siendo de las tres marcas anteriores la seducción la que representa el tono principal del *iki*, se le puede confundir fácilmente con cierto tipo de relación amorosa, o incluso con la pasión. Nada más lejos de eso. Kuki nos aclara que el *iki* no es, al decir de Stendhal sobre el amor de buen gusto, “un cuadro en el que todo, hasta las sombras, ha de ser de color de rosa.” Kuki le atribuye por el contrario un tono crema tostado pálido. De este modo, Kuki llega a la siguiente definición de *iki*: “un tipo de coquetería propio de nuestra cultura (la japonesa), que como causa material (en sentido aristotélico) realiza su propia existencia por medio de un idealismo ético y una negación religiosa del mundo fenoménico, que operan como causas formales.” Es decir una pulcritud que expresa la actitud religiosa de renuncia, una tensión que procede de la voluntad de poder, y un erotismo como arte de la seducción.

Respecto a la estructura denotativa del *iki*, aquí nos encontramos con conceptos como

“refinado” o “vistoso,” que son atributos estéticos de la existencia humana en general. Frente a éstos, *iki* o un “gusto austero” son cualidades estéticas de una existencia especial marcada por el atractivo sexual.

Tomando la primera de una serie de dualidades, *refinamiento* (o gracia) – *vulgaridad*, en relación a éstas *iki* se suele considerar como una cualidad intermedia. Ello es debido a que *iki* añade un matiz al refinamiento, pero si se lleva al extremo, se convierte en vulgar. Refinamiento e *iki* son considerados como cualidades “positivas,” que añaden algo al objeto. Sin embargo, como ocurre con la vulgaridad, *iki* se puede entender como un contravalor, y es por ello por lo que se le ve como un intermediario. Sin embargo, este papel de tercero no corresponde a la naturaleza original del *iki*, según Kuki.

En segundo lugar, tenemos el par *ostentación* (o vistosidad) – *discreción*. El primero de los términos está expresado como ideal estético de la era Momoyama (1568-1600), y su cultura del lujo y el brillo. Con relación al *iki*, la ostentación tiene en común con éste su potencialidad activa que incluye la seducción del otro. Pero no coinciden en la afectación y el esplendor de la primera frente a la actitud de renuncia del segundo. La ostentación cae muchas veces en falta de gusto. Por su parte, la discreción tiene una relación “pasiva” con el otro, y le falta el componente seductor del *iki*. Sin embargo, en su simplicidad muestra un color antiguo que evoca el carácter de renuncia del *iki*. Para Kuki, el que la discreción a menudo se alinee con el refinamiento es debido a la reserva de un corazón elegante y simple.

En tercer lugar, tenemos el par *coraje* – *tosquedad* (lo “basto”). Frente al carácter activo, positivo del *iki*, la tosquedad, la crudeza significa la negación misma de todo refinamiento. En el contexto semiótico del juego erótico, mientras el *iki* es un valor, la tosquedad aparece como un contravalor. Desde el punto de vista del experto, el amateur es vulgar. Un erotismo naïve es torpe. La gruesa capa de makeup de una mujer poco agraciada es grosera.

En cuarto y último lugar, tenemos el par *sobriedad* (o aspereza) – *dulzor*. Dentro de las connotaciones del *iki* habíamos aludido a éste como un despertar de los dulces sueños del amor romántico. El *iki* toma una postura crítica frente a éstos. El *iki* no es un ser-para-otro, sino afirmándose a sí mismo. Es un erotismo cuyo objeto es el juego erótico mismo. Un juego autodefinido. Es decir “una afirmación por medio de la negación.” Así se da el tránsito de la dulzura al *iki*. En el otro extremo de este desplazamiento, el *iki* se convierte en aspereza. Sin embargo, también se da el caso de una reversión del *iki* hacia la dulzura. Ésta se da cuando en el *iki* se pierden los componentes de gallardía y de renuncia, como se ve en las mujeres dulzonas del período tardío del grabado *ukiyoe*.

De este modo, Kuki pretende presentarnos el concepto de *iki* no sólo en su singularidad objetiva, sino como sujeto y objeto de una determinada opción estética. La estructura de relaciones resumida hasta ahora le sirve a Kuki para definir de manera estructuralista conceptos estéticos no

sólo como *iki*, sino también otros conceptos de la tradición japonesa, como *sabi* o simplicidad, o de otras culturas, como el francés *coquet*.

El segundo componente connotativo de la estructura del *iki* es el componente que hemos equiparado aquí a la “voluntad de poder,” por enfatizar la conexión con la filosofía nitzscheana, perfectamente intencionada en el caso de Kuki.¹⁸ No es sino la voluntad de poder la que sostiene al pájaro de esa alada añoranza nitzscheana (*flügelbrausende Sehnsucht*) que, según Kuki, expresa el alma del pueblo alemán mejor que ninguna otra cualidad anímica. En Japón también encuentra Kuki, en su estética, un elemento de añoranza que procede de una tradición de pensamiento idealista como es el canon de ética del samurai, el *bushido*. La ética del samurai es ideal desde el momento en que se codifica, lo que ocurre no en el cenit de la cultura del samurai, sino en su decadencia. Ya no va dirigida a la clase samurai, sino a la nación. Impregna con hitos legendarios del pasado y retos imposibles para el presente todo el espacio cultural de una “samurai-latría,” identificada con el espíritu nacional y la identidad propia. Es por esto por lo que Kuki advierte el paralelismo entre el *bushido* y el *Sehnsucht* alemán, como representantes de la peculiaridad de cada espíritu nacional. Para enfatizar las raíces culturales o espirituales de este componente del *iki* es por lo que se puede optar por la filosófica “voluntad de poder,” como alternativa a por ejemplo el término “orgullo” que escoge A. Jacinto Zavala.¹⁹

Según Jacinto Zavala, es el voluntarismo heroico de su apología del *bushido* lo que acerca a Kuki a pensadores como Watsuji, y lo separa de la línea de la escuela de Kyoto, de Nishida y Tanabe.²⁰ En la conferencia sobre el tiempo de Pontigny (1928), Kuki enfrenta al *bushido* como filosofía autóctona de Japón, a la gran tradición del budismo indio.²¹ Este texto presenta la interpretación un tanto *naïve* del *bushido* como una filosofía de la voluntad que soluciona el problema del tiempo a la oriental, y de camino nos reconcilia con nuestro destino del perpetuo re-comenzar. El *bushido* resulta ser de este modo un camino sin meta, cuyo valor no está en que conduce a la perfección, que nunca se da en el ámbito humano, sino en que proporciona un sentido ideal a nuestra peregrinación.

El filósofo que quizá más influencia ejerció en Kuki, Watsuji, en su *Nihon rinri shisoshi* (Historia del pensamiento ético japonés, 1952), aclara que el samurai no defiende su honor por vergüenza delante de los demás, sino delante de sí mismo. Esto implica ya de por sí un paso más dentro de esta corriente cultural. Según Tanaka Kyubun (1992), Kuki da aún un paso más, al defender la idealidad, nunca realizable, del espíritu del *bushido*. El peligro de “la voluntad de poder” es que se puede rebajar en terquedad como simple oposición al otro, o degradarse en masoquismo, tomar un

¹⁸ *Iki no kozo*: 14.

¹⁹ *La otra filosofía japonesa*: 130.

²⁰ Jacinto Zavala: 131.

²¹ Jacinto Zavala: 140-42.

tono negativo. Sin embargo, Kuki procura defender un punto de vista positivo, donde no es el sacrificio, sino la voluntad de ser lo que marca el centro de su comprensión del *bushido*. Esto es lo que él llama la “idealidad del *bushido*.”

5

En los capítulos 4 y 5, Kuki se embarca en una investigación de tipo formal sobre la relación entre el *iki* y sus posibles aplicaciones en dos campos: las “expresiones naturales” se dan en el campo de aquello que rodea el aspecto y el porte de una persona con estilo *iki*, y de este modo Kuki nos ofrece una original incursión en el mundo de la pintura y la literatura en cuanto nos aportan datos muy relevantes para diferenciar lo *iki* de lo vulgar, lo *iki* de lo extranjero. El otro campo es el de las artes plásticas en sí (en particular las “artes liberales” de tipo más formal-abstracto: diseño, arquitectura) y la música.

Son de notar, a esta altura del texto en que nos encontramos, dos cuestiones que no deben pasarnos desapercibidas. Por un lado, el que Kuki utiliza de modo indistinto el término *iki* como adjetivo y como sustantivo. El mismo título de la obra, *La estructura del iki*, nos da un uso sustantivado, pero aquí reside un dato crucial para entender el proyecto de Kuki respecto al *iki*. Al sustantivarlo lo convierte en categoría estética y esto es una novedad en el discurso japonés precedente. Antes de Kuki encontramos profusas alusiones al término, pero siempre como adjetivo que cualifica a un objeto, y de este modo ocupando un lugar gramatical de subordinación que hace que el término no llegue a la altura conceptual de una categoría propia del discurso estético. Su localismo de Edo frente a la estética de Kyoto y otras estéticas locales se añade para explicar el que nadie hubiera postulado hasta ahora al *iki* como concepto estético autónomo y además nacional, en el concurso de las categorías estéticas universales. Kuki opera aquí un artificio discursivo no tematizado, como si fuera evidente que *iki* está a la altura del *gusto* europeo, y como si fuera representativo de una sensibilidad nacional, por tanto como categoría cultural. En efecto, en esta obra *iki* aparece más veces sustantivado que en su forma lingüística natural, como adjetivo. Aunque aquí traducimos por lo general “el *iki*,” otra traducción perfectamente válida sería “lo *iki*,” al estilo de “lo barroco” en E. d’Ors. No es casual esta cita comparativa, si tenemos en cuenta que d’Ors opera un artificio discursivo de un tipo muy similar al de Kuki, con la diferencia de que el valenciano encuentra en lo barroco un rasgo universal del espíritu humano, mientras que Kuki enfatiza el marco nacional-cultural, enfatiza lo *iki* en cuanto *diferencia*, pues aunque escribe en japonés su vértice de referencia es europeo.

La segunda cuestión tiene que ver con lo que acabamos de decir. En algún momento Kuki halla soluciones *iki* a problemas concretos de aplicación en las artes examinadas, que serían perfectamente transportables al marco europeo de referencia, pero incluso en estos momentos

introduce elementos culturalistas para evitar lo inaceptable, que el análisis del *iki* revele aspectos parangonables en la estética universal. Es el caso cuando encuentra una solución para el tema de la iluminación en la civilización moderna que usa la electricidad. Enseguida da marcha atrás e introduce dos objetos culturales, el “farolillo *tasoya*” y el “aroma del *tagasode*,” neutralizando de este modo la posible exportación cultural del gusto *iki*. Éste debe permanecer “aislado” de toda contaminación por parte de la modernidad y de la cultura extranjera. El *iki* ejerce una alergia profunda contra lo extranjero y contra el presente (incluyendo el japonés), se mantiene en la atmósfera de la nostalgia por el pasado al estilo de los novelistas neo-sensacionistas: Kafu, Kawabata, Tanizaki. Esta alergia aparece frecuentemente en la obra en referencias al “mal gusto” extranjero: europeo y chino. Sólo de este modo sostiene Kuki la “autenticidad” de su discurso estético.

Respecto a las “expresiones naturales del *iki*,” expresión que sitúa al *iki* como sujeto gramatical, y por tanto revestible de su propio y genuino ámbito de expresión, todas ellas emanan de un elemento material, el poder centrípeto de la seducción erótica (*bitai*) y de un elemento formal, ese idealismo que imprime la fuerza centrífuga en este delicado equilibrio de fuerzas. El idealismo aporta el necesario elemento de nostalgia que protege al *iki* de la contaminación de otras estéticas. La seducción del *iki* se ejerce en un ambiente “natural” de gestos y símbolos, toda una semiótica de la contingencia, la que deslumbraría a R. Barthes, y la que el mismo Kuki había apoyado teóricamente en alguna ponencia presentada en círculos franceses. En el mundo del *iki* no hay mediación ni teleología, pues como designan las líneas paralelas que nunca se encuentran o la mirada de soslayo, la pura insinuación del gesto contenido, su hechizo se proyecta al infinito, pero a un infinito siempre imaginado, nunca actualizado ni actualizable. El erotismo del *iki* proviene de la exposición parcial, de su posicionamiento en la ambigüedad, en el juego de lo sobreentendido y el claroscuro. Además el erotismo del *iki* pretende evitar la artificiosidad, se limita a semiexponer los atributos “naturales” del objeto. En el gesto o el porte se une una cierta dignidad con indiferencia, que marcan el ámbito de limitación de esta estética, que siempre se mueve entre la arrogancia autosuficiente y la estrategia de seducción, huyendo de ambos artificios. El artificio del *iki* está completamente revestido de espontaneidad, rompiendo la dicotomía conceptual entre lo natural y lo artificial. Además se trata de una naturalidad cargada de espíritu, y por ello contrapone la figura estilizada del periodo Bunka-Bunsei (citando incluso a nuestro El Greco), frente a la orondez excesivamente naturalista y autocomplaciente del periodo anterior Genroku.

La perfecta naturalidad del artificio o la sutil artificialidad de lo naturalista imprimen al gesto *iki* tonos convergentes con la tradición zen. Con esta tradición coincide además en aspectos como la “sobriedad,” la “simplicidad” y el gusto por las tonalidades intermedias. Y a ello añade un punto de seducción erótica del que carece la otra tradición. Donde en el zen (o incluso mejor el zenismo)

todo acaba en una quietud en perfecta tensión armónica, en el *iki* de Kuki se da un paso más, y tal tensión adquiere la marca del erotismo, del deseo, rompiéndose la armonía. La tensión se proyecta a un infinito que deja una carencia permanente en el alma, y a ésta no le queda otra opción que situarse en el movimiento que la aproxima eternamente a su objeto. Así, frente a la auto-referencialidad en la estética zen hallamos una semiótica del otro. Frente a la identidad, a Kuki le interesa la diferencia. En Kuki el elemento material del *iki* y su principal componente natural es la “seducción” (*bitai*). La seducción además manifiesta la contingencia que caracteriza nuestro mundo material. El mundo del *iki* no es explicable en una metafísica de los fines ni en un sistema cerrado, pues la descripción de éste es en última instancia fenomenológica y por tanto abierta.

La seducción del *iki* opera siempre en el punto de relación del protagonista (el seductor/a) con su entorno. Por ello el cuidado del entorno de la seducción en el diseño, la arquitectura, el ambiente, etc. son la parte “artística” que necesariamente ha de acompañar al gesto seductor. El erotismo se da en un espacio artificial pero no artificioso y huye tanto del simplismo naturalista del desnudo europeo como de la ostentación decorativa del rococó. En las artes sometidas a examen se ha de dar igualmente el carácter de idealismo irreal, esa tensión dual entre los sexos, que no permite ninguna síntesis ni conceptual ni emocional, y que es la marca distintiva del erotismo *iki*. Hemos de tener en mente que Kuki no habla de su propia época, sino que su punto histórico de referencia le precede en aproximadamente un siglo. Las pruebas documentales de su teorización las obtiene de tratados del tipo de la “historia de las costumbres,” que utiliza para documentarse sobre los aspectos “naturales” del *iki*, y de tratados de teoría de las artes en la era Edo, que menciona en el texto, para el capítulo de los aspectos “artísticos.”

Del capítulo 5, dedicado a las expresiones artísticas del *iki* nos resulta particularmente interesante la contraposición que hace Kuki entre la arquitectura *iki* de la salita de té en las casas de té de la era Edo, frente a las casitas de té separadas del edificio principal que se imponen en toda mansión respetable y con buen gusto de la aristocracia, o de la floreciente clase comerciante/artesana, o incluso en los recintos de los templos zen, en el periodo Momoyama, inmediatamente precedente al Edo. Kuki nos da toda una serie de claves para diferenciar la estética zen que aspira a ser dominante en los círculos tradicionalistas de principios del siglo xx en Japón, y que aspira a extenderse a nivel internacional, gracias a publicaciones como *The Book of Tea* (1903) del propio mentor de Kuki, Okakura Kakuzo. La estética del *iki* en Kuki sólo se puede entender como respuesta doble: a las estéticas extranjeras, europea y china, y a la estética zen japonesa. De este modo, la estética *iki* introduce un discurso dualista sin solución de síntesis dentro del universo monista del zen. Ello lo hace en el plano formal introduciendo todo tipo de rupturas de las líneas monótonas, o del uso exclusivo de los materiales. Por ejemplo, dividiendo el espacio del *tokonoma* o enfatizando el contraste entre la madera en éste y el *tatami* en el resto de la habitación. Mientras que en el espacio dispuesto por el zen la mirada ha de encontrar un punto de concentración que

favorece la actitud meditativa y revierte al observador de vuelta a su propio interior, en el espacio *iki* el observador ha de ser invitado a desviar la mirada siguiendo el plano de disección lineal hasta un punto perdido en el infinito, que evoca un sentimiento de nostalgia asociado al despertar del deseo.

A los elementos dominantes en el plano formal de la estética *iki*, el material de la seducción y el formal del idealismo irreal, se añaden como matices propios del gusto *iki* los componentes previamente presentados y analizados en la obra, de *ikiji* (dignidad) y *akirame* (renuncia).²² El primero recoge un elemento de disciplina procedente de la tradición marcial que evita que el *iki* derive jamás hacia la vulgaridad, mientras que el segundo aporta un componente asimilable perfectamente a la tradición marcial/zen y a la vez a la estética clasicista de origen cortesano, que imprime en el *iki* un gesto de contención frente a toda tentación de realizar el deseo en su objeto, desmaterializándolo y rodeándolo de un halo imaginario.

El valor de la seducción en la cultura japonesa ya había sido reconocido por la estética de Heian. En el mundo estético de la *Historia de Genji*, encontramos el valor de la seducción, la belleza física de los personajes, un cierto erotismo perfectamente perfilados. Este ideal de belleza humana, unido a una aspiración de los sentimientos por alcanzar la perfección, va unido ya a un gusto por la elegancia y la simplicidad, y encuentra su elemento dramático en la imposibilidad de materializarlo, la incapacidad de los personajes para aprehenderlo. De ahí nace la estructura narrativa externa, como si de una novela psicologista del romanticismo inglés se tratara. Sabemos que no es así, pero lo que aquí nos interesa es que los personajes acaban transformándose, y su único consuelo les proviene de su acercamiento a la religión budista, que les proporciona precisamente el elemento de *akirame* a sus vidas, por el que pueden aspirar a la paz de espíritu.²³ Es decir la seducción ya está aquí asociada a la elegancia, pero es superada por la lógica del *akirame*. La cultura estética medieval del *sabi* impone definitivamente la superioridad de los valores morales en la estética, hasta que el mundo moderno resucita la figura de la antigua elegancia cortesana, pero esta vez en una solución más compleja, donde la renuncia no niega la seducción, sino que por el contrario refuerza su poder. Y los protagonistas ya no son los príncipes y las damas aristocráticas de la corte, sino los samurai, los ciudadanos, y las geisha. Es precisamente en esa fusión de estéticas donde reside la originalidad del *iki*. Kuki entiende a la seducción como la “causa material” del *iki*, siendo *akirame* y dignidad las “causas formales.” Al colocar al componente de *bitai* en el centro de la estética del *iki*, ésta recupera un elemento olvidado allende el ideal estético del mundo de Genji, como hemos mencionado. De

²² En esta tríada, Tada Michitaro ve la influencia del Platón de la *Política*, en el planteamiento triádico de “ciudadanos,” “guerreros” y “filósofos,” especialmente por el paralelismo entre los segundos y el bushido en la característica del *ikiji*. Ver el epílogo de Tada a la edición de *Iki no kôzô* en Iwanami Bunko 1979: 208.

²³ Ver Falero, “De lo trágico en la cultura japonesa.”

este modo *bitai*, *akirame* y honor representan tres líneas culturales y tres modelos estéticos que se sincretizan en uno. En concreto a la estética del *sabi*, que domina el mundo medieval, le faltaba el reencuentro con el arte de la seducción para dar origen a la nueva estética de la modernidad.

Pero detengámonos a explorar el análisis de Kuki sobre el componente material del *iki*, que es el *bitai*. Jacinto Zavala relaciona, siguiendo el estudio de Sakabe Megumi, a *bitai*, que traduce como “coquetería,” con un tipo de contingencia, la “categórica,” que “es contraria de lo esencial, o bien, es lo particular respecto a lo general. Y en la antropología de Kuki, *bitai* aportaría el elemento natural, frente a la voluntad de poder que aporta el elemento anímico, pasional y el *akirame* que aporta el elemento mental, contemplativo.²⁴ Si este esquema de relaciones es fiel a la visión de Kuki, tendríamos como resultado una naturaleza contingente que expresa su fuerza mediante la seducción. Podemos decir que este postulado no es extraño a la filosofía estética de Kuki, que hemos explorado hasta este punto. Que el mundo de los fenómenos naturales no se puede explicar según una metafísica teleológica al estilo hegeliano es ciertamente una de las premisas del pensamiento de Kuki. El aquí y ahora de la existencia particular de un ente podría haber sido otro lugar y otro tiempo. Por tanto su existencia espacio-temporal no revela la esencia, es contingente. Por otro lado, no existe ningún silogismo de cuya premisa universal del cual se pueda deducir la existencia particular. No hay que recordar que esta visión procede del encuentro de Kuki con Heidegger. Lo que aporta el elemento de *bitai* como novedad al juego metafísico es la revaloración de la experiencia contingente en cuanto tal, con lo que Kuki se separa definitivamente del nihilismo o pesimismo europeo. El *bitai* es un gesto esencialmente arbitrario, gratuito, pero radicalmente positivo, afirmativo. Es un elemento estético que corresponde a una filosofía positiva de la vida. En su misma manifestación está su verdad, y por tanto su fuerza. Kuki llegará a conectar esta concepción del *bitai* con su filosofía pos-heideggeriana del “eterno presente.” En el gesto seductor hay una *posibilidad* de realización que siempre está ahí en cuanto posibilidad. Es una invitación que abre una fisura en la unidimensionalidad del mundo fenoménico, e introduce provisionalmente, como en una visión, la dualidad. Cuando este gesto se convierte en una actitud, en una postura, en un talante, en un estilo, la brecha se hace permanente, el hechizo de la seducción se consuma.

La seducción es el juego erótico, y no otra cosa. Pero no es un erotismo banal, pornográfico, como apuntamos anteriormente. Es siempre un erotismo que invita, pero no se muestra, no se consuma en la posesión sexual. Es siempre previo, un supuesto, y su fuerza está en su capacidad de provocar y mantener la tensión erótica. El ideal erótico del *iki* está medido por la sobriedad, y no es ostentoso, separándose en esto de los modelos exuberantes, rubios o superdotados del erotismo occidental. Incluso en la actualidad, a pesar de la presión del erotismo occidental impuesto culturalmente en Japón, el erotismo japonés se caracteriza por usar modelos prácticamente sin atributos sexuales, donde el erotismo radica no en la dotación de los mismos, sino en su postura, y

²⁴ Jacinto Zavala: 130.

la relación de ésta con su entorno natural. Porque por otra parte, el erotismo *iki* no tiene nada de artificial, no es sofisticado, no es una burla de carnaval, es completamente natural. No hay pose artificiosa, confección, estudio, hay laxitud natural, relajación, ingenuidad tamizada, transparencia controlada. Todas éstas cualidades que entroncan en el imaginario “infantil,” por lo cual el summum de la eroticidad japonesa lo encarna la etapa sexualmente indefinida de la adolescencia temprana. Pero justo en este punto, el deseo de la inocencia, tan dramáticamente expuesto en la novelística de Kawabata, el gusto erótico deja de tener *iki*. Pues el *iki* tiene el componente de *akirame*, ese aporte de la experiencia que ha pasado por el momento del ideal erótico puro, y que se ha desencantado. En ese sentido tiene un grado de sofisticación, expresado por un maquillaje ligero, sutil, como hemos mencionado. El punto de la seducción del *iki* está en esa tensión entre vida y experiencia, que anuncia a la vez deseo y sabiduría. Esa mirada incierta, insondable, evasiva, ese gesto desinteresado, sutil, juguetón, equívoco.

Por todo lo anterior, se entiende que el *bitai* no es simple erotismo, ni tampoco simple coquetería. El erotismo coqueto está definido por Kuki dentro de la estructura geométrica de las denotaciones del *iki*.²⁵ El erotismo que perfila aquí Kuki no es el erotismo del arte del *bitai* japonés, es más bien un concepto prestado de coquetería europeo, o si se aprieta francés. El gesto coqueto de la dama aristocrática de la Francia imperial quizá tenga su paralelismo con el *bitai* de los personajes de la corte Heian, así como sus marcadas diferencias. Pero es curioso que esta estética haya pasado también por un proceso de popularización hasta llegar al extremo de la vulgaridad del Folies Bergere. Quizá llamó la atención de Kuki a su paso por la Francia de los locos veinte el momento de decadencia de un modelo estético del erotismo. Así se podría explicar que el concepto de *coquet* para él incluya la dulzura de la promesa, junto con el *esprit* o la arrogancia, pero proyecta su sombra en la ostentación y la vulgaridad, para encontrar su conexión en los elementos antagónicos de gracia y vulgaridad mediados por el *esprit* (coraje). Es decir un erotismo refinado y artificial, bien ajeno a la ausencia absoluta de pretensión del *bitai*.

El ideal de belleza del *iki* está representado por una silueta fina, delgada. Especialmente esto es así del período Bunka-Bunsei (1804-1830), época de esplendor de la estética *iki*. Así establece Kuki la evolución del gusto en la era Edo, del primer período de esplendor artístico, el período Genroku (1688-1704) al período Bunka-Bunsei,²⁶ refiriéndose a la figura delgada, estilizada frente a la figura naturalista. Igualmente unas facciones delicadas son más apreciadas que la saludable orondez del naturalismo “expresado por Saikaku,”²⁷ es decir de la evolución hacia el *iki* en el gusto de la era

²⁵ *Iki no kôzô*: 46-47.

²⁶ *Iki no kôzô*: 53.

²⁷ Ihara Saikaku (1642-1693). Escritor y crítico de colecciones de Ukiyoe, además de haikista. De entre sus obras están traducidas al español *La vida de una cortesana* (J. González Valles, 1977), *Hombre lascivo y sin linaje* (A. Cabezas, 1982). *Historias de amor entre samurais* (A. de Fluviá, 1982), *Cinco amantes apasionadas* (1982), y la

Edo. Añadiremos finalmente que este gusto también evita el naturalismo del desnudo, pero a su vez rechaza la ornamentación en el vestido, y de este modo prefiere un atuendo *ligero*.

El juego de la seducción también es analizado por Kuki según sus manifestaciones “naturales,” referentes al cuerpo humano, y reflejadas generalmente en la pintura, y según sus manifestaciones “artísticas,” como las denomina el propio Kuki. Entre las primeras encontramos, además de las características del modelo de belleza mencionadas, puntualizaciones referentes por ejemplo a la percepción *auditiva*, en cuanto a recursos como la entonación. Una entonación *iki* consiste básicamente en un alargamiento que acaba de forma abrupta.²⁸ Igualmente se da un elemento ideal en la *postura* corporal ligeramente laxa, un tanto descompuesta.²⁹ En estos dos ejemplos ya aparece repetida la dominante de la exégesis del *bitai* en Kuki: la dualidad formal, que se logra por cualquier medio que rompa la uniformidad, abriendo una brecha de significado que hace posible introducir, mediante la imaginación, o la proyección psicológica, la esfera irreductible del otro. Originalmente éste es el tema central de la psicología de Kuki: la relación de amor que encuentra su vértice en una dualidad irreductible a la unidad. Poseer al otro es destruir la relación, que únicamente puede sostenerse materialmente en la diferencia, y formalmente en la vitalidad perenne del deseo. No es sino la transposición de esta metafísica frenológica lo que estructura todo el discurso sobre el *bitai*, que es la base material sobre la que opera la estética del *iki*.

Respecto a la confección del peinado, la informalidad es el tono que marca el *iki*. Y en una informalidad sólo ligeramente tal advertimos un componente de refinamiento, de pulcritud. En cuanto al *bitai* vemos que opera la misma lógica,³⁰ como una misma lógica encontramos en los *pies* desnudos, posible origen de la podofilia de autores de este siglo como Tanizaki Jun'ichiro.³¹ En conclusión, en todas las figuras “naturales” del *iki*, la seducción es perfeccionada por un elemento ideal.³² Este idealismo formal cumple la función de evitar la pura realización material del deseo, llevado por una afirmación simplista, y que acabaría en vulgaridad.

En cuanto a las manifestaciones que Kuki llama “artísticas,” encontramos numerosos ejemplos del gusto de Edo que demuestran la lógica dual de la seducción. En el diseño el gusto *iki* prefiere la línea vertical a la horizontal.³³ Según Kuki este efecto se debe a una mayor sugerencia de líneas paralelas que apuntan al infinito y que representan la dualidad sexual.³⁴ Por tanto, vemos que las líneas verticales que sugieren una evolución paralela *ad infinitum* son, según Kuki la representación

novela traducida por Cabezas aparece en una versión independiente de F. Rodríguez-Izquierdo: *Amores de un vividor* (1983). Ver *Iki no kôzô* 53.

²⁸ *Iki no kôzô*: 50.

²⁹ *Iki no kôzô*: 51.

³⁰ *Iki no kôzô*: 56.

³¹ *Iki no kôzô*: 57.

³² *Iki no kôzô*: 58.

³³ *Iki no kôzô*: 65.

³⁴ *Iki no kôzô*: 66.

icónica más clara del *bitai* en el gusto *iki*. Ello es debido a la unión de atracción y repulsión, que son dos vectores que acaban anulando su hegemonía mutua, para proyectarse en una ascensión infinita, que invita a la transcendencia estética del puro juego pasional de la seducción.

Dentro aún del terreno del diseño, Kuki entiende a un diseño geométrico como más apto para el gusto *iki* que el estampado de un dibujo o la representación de un motivo natural.³⁵ En cuanto a la tonalidad de color, la dualidad³⁶ como efecto se consigue mediante la combinación de dos o tres tonalidades diferentes, dentro por supuesto de las preferencias cromáticas del gusto *iki*, o mediante un juego de contraste o variaciones en el grado de saturación. En concreto, el gris es un color privilegiado para el gusto *iki*, aunque dé la impresión de ser un color poco vital.³⁷ En este caso el diseño expresa el elemento de seducción y el color el elemento ideal.

Finalmente, vamos a prestar una atención especial al contraste mencionado entre dos conceptos arquitectónicos diferentes, el de la habitación de té como expresión de la arquitectura medieval de estilo zen, y el de la tetería del Japón de Edo. Esto nos da ocasión para presentar contrastadamente el motivo de la dualidad, idea central de la seducción en el planteamiento de Kuki. De paso haremos uso de unos párrafos del *Libro del té*, publicado en Boston por Okakura el año 1906, en inglés.³⁸ Prueba de la influencia en Kuki del *Libro del té* es la parte de *La estructura del iki* que dedica al tema de la comparación entre la habitación del té y la tetería.

Kuki entiende, igual que Okakura, que la arquitectura es el espacio de la libertad. Para Okakura, porque la habitación del té es expresión de y está construida al gusto particular del maestro, quien no tiene obligación de seguir ningún modelo establecido, sino que por el contrario debe expresar su propia individualidad, su diferencia, de forma libre y espontánea. Para Kuki se trata de la libertad formal que permite a la tetería romper con los esquemas de uniformidad. Ninguno de los dos reconoce la necesidad de imitar una tradición del pasado. Si el diseño arquitectónico debe expresar algo es originalidad. Pero aquí la originalidad no reside tanto en la estructura exterior como en el diseño del espacio interior. Para Kuki éste debe contener una profundidad y una fuerza centrípeta suficientes para sugerir la dualidad de un espacio reservado, virtual. Al mismo tiempo debe ser completo en sí mismo, debe evitar la multiplicidad, la multidimensionalidad, porque perdería la dualidad. Pero la libertad de expresión no quiere nunca decir rupturismo, inconformismo, capricho ni ostentación o arrogancia: “los *cuatro tatami y medio del encuentro iki*.”³⁹ Hay que advertir que el tamaño de los cuatro tatami y medio es una deuda con la tradición de la habitación del té, que Okakura la refiere a una medida que aparece en un sutra budista.⁴⁰ En la tradición japonesa esta

³⁵ *Iki no kôzô*: 70.

³⁶ *Iki no kôzô*: 71.

³⁷ *Iki no kôzô*: 72.

³⁸ Vid. esp. cap. 4, “The Tea-Room.”

³⁹ *Iki no kôzô*: 75.

⁴⁰ En efecto, la tradición se funda en un sutra donde se cuenta el caso de un discípulo

medida se había impuesto incluso bastante antes de la aparición del arte del té, de lo que es testimonio el *Hôjôki*, titulado precisamente así: “Diario de los cuatro tatami y medio.” Se trata por tanto originalmente de un espacio sagrado de carácter religioso, diseñado para la vida contemplativa. La tradición del té lo sustrae del mundo eremítico para popularizarlo en la habitación de té, en cuyo interior quedan simbólicamente abolidas las diferencias de clase. Y finalmente, la tetería de Edo da un paso último en la línea de popularización de este espacio de meditación para aprovechar su profundo simbolismo en la estética del encuentro amoroso. La idea de cuatro *tatami* y medio en la cultura japonesa representa la concepción de un universo mínimo pero suficiente, y simboliza todos los valores de la estética de la sobriedad, la simplicidad, la naturalidad y la absoluta falta de pretensiones, rasgos comunes, en cierta medida, a la estética del *sabi* y posteriormente del *iki*, y ocupando presumiblemente el espacio central de la tradición estética japonesa en su conjunto.

Según Kuki la dualidad *iki* en el diseño arquitectónico no se marca por la oposición de exterior e interior, sino a través de la selección de materiales y la división del espacio. Por ejemplo el contraste entre bambú y madera. Kuki reconoce en el bambú por sí mismo una determinada capacidad de sugerencia erótica. Pero para expresar la dualidad del *iki* ha de combinarse con madera.⁴¹ En cuanto a la distribución del espacio, el gusto *iki* suele expresarse por ejemplo mediante el contraste entre techo y suelo, empleando diferentes materiales. Es frecuente en este sentido el uso del bambú en el techo. Además en el mismo diseño del techo, la tetería tiende a expresar la dualidad. Por ejemplo lo divide en dos partes, una plana y otra incrustada. Igualmente ocurre con el suelo de madera. El *tatami* y el *tokonoma* (diminuta alcoba dentro de la sala de té, donde se exhiben objetos de arte) deben de manifestar un claro contraste. Por ello en el *tokonoma* nunca debe extenderse un *tatami*. Igualmente debe haber contraste entre el *tokonoma* y una estantería partida en dos niveles que se encuentra en muchos casos en el costado de éste, en el caso de las teterías.⁴² Se trata en definitiva de dos estilos de diseño de interior, el de la habitación para la ceremonia del té y el de la tetería de estilo Edo, que se diferencian en varios puntos importantes. En principio, en la ceremonia del té no existe el componente seductivo del *iki*. Precisamente la estética del té fue desarrollada por la clase *samurai*, y corta conscientemente con toda forma de expresión del glamour cortesano. Prescinde del elemento de seducción porque originalmente se da entre caballeros *samurai* y en la actualidad no establece la diferencia de sexos como significativa. Toda la estética de la estancia está orientada a producir una liberación progresiva de la tensión del mundo exterior. Entrar en la habitación del té es entrar en otro mundo, y todos los elementos decorativos

avanzado del Iluminado, Vimalakirti, que milagrosamente reúne a una gran multitud en una habitación de ese tamaño. Ver *Enseñanza de Vimalakirti: Vimalakirti nirveda sutra* (versión de D. Villalba), Miraguano 1989. En la literatura japonesa, el *Hôjôki* (1212), de Kamo no Chomei, hace honor a esta tradición. Ver *Un relato desde mi choza: Hôjôki* (versión de J. C. Álvarez) Hiperión 1998.

⁴¹ *Iki no kôzô*: 76.

en ella deben sugerirlo. Pero no se trata de seducir sino de persuadir. Se procura no crear la tensión del encuentro amoroso, sino la distensión de la vuelta a la no diferencia, a una actitud de contemplación. Por ello, la lógica inmanente a la estética del té es radicalmente diferente a la de la tetería *iki*. El pequeño universo de la habitación del té debe sugerir un efecto de armonía. No mediante la indiferenciación de sus elementos, sino mediante la conjunción de los efectos. Debe sugerir la unidad en la pluralidad. Y su regla de oro debe ser evitar a toda costa la ruptura de este efecto global de armonía. Mientras que la lógica binaria de la estética *iki* sería absorbida en la indiferenciación de la unidad, y su regla de oro es a toda costa crear una brecha, sugerir la irreconciliabilidad de la diferencia. Como nos explica Okakura en los párrafos siguientes, la lógica monista de la habitación del té debe presentar un solo tema, un tema central al que apuntan todos los efectos de los objetos particulares. No se trata de un universal, ni de una abstracción, pues en zen el universal no está sino en lo particular, y cada ceremonia del té es irrepetible. Se aprecia sobre todo la individualidad.⁴³

El párrafo mencionado es suficientemente indicativo de la diferencia esencial entre la estética zen y la estética del *iki*. Para comenzar, el objeto de la contemplación artística del zen es concentrar la mirada en un motivo natural que produce una experiencia ex-tática. La mente acaba liberándose incluso de la propia imagen de sí mismo, para encontrar su verdad en su identidad con el objeto. El observador y la conciencia de observación desaparecen. Por el contrario, el gusto *iki* debe ser vanidoso, narcisista, nunca debe perderse en el objeto, más bien la dualidad decorativa debe retornarle a la justa distancia del verdadero objeto, que es la imagen del otro. Tanto la identificación como la pérdida del deseo rompen la estética. En la estética *iki* el deseo no sólo no es una falacia, como en el zen, sino que es precisamente el tema central. El tema de la vida biológica en su proyección hacia el mundo.

El segundo punto de interés está en la postura metafísica de afirmar la unidad última o la dualidad, y su relación con el tema de la uniformidad. Okakura enfatiza que en la lógica estética del zen se rechaza como anti-valor toda forma de repetición y de uniformidad. Esta postura se debe a la convicción en filosofía zen de que lo real es individual, y lo individual es aquí y ahora. No hay solución de continuidad. La verdad estética no se capta en la sucesión, ni en el proceso, se capta en el instante. En la filosofía de Okakura el tiempo como duración y el espacio como extensión son una falacia. Todo el tiempo está contenido en este instante, y todo el espacio en un punto. En el tiempo no hay pasado y futuro, que no son más que proyecciones del único tiempo real: el presente. La contemplación estética por tanto consiste en despertar de las proyecciones e imágenes del observador a la belleza absoluta de este objeto, en este lugar, ahora. Por eso no hay repetición ni uniformidad: cada acto de percepción es completo en sí mismo. Completo quiere decir no acabado,

⁴² *Iki no kôzô*: 77-78.

⁴³ *The Book of Tea*: 171-169.

sino auto-referente. Cada objeto, cada motivo es individual e irrepetible. Detrás de esta concepción estética está sin duda la actitud de meditación y concentración que son las características de las prácticas del zen. En la estética *iki*, por el contrario, no hay meditación y la proyección, la idealización, es parte esencial de la misma. No se puede evitar tampoco cierta uniformidad formal en un punto: los dos planos del dualismo de la seducción no deben, en principio, encontrarse. Por ello Kuki argumenta que los dos polos de este dualismo se expresan mediante el paralelismo: dos líneas, por ejemplo, en eterna progresión paralela hacia el infinito. Por tanto, la relación entre los dos planos es uniforme, no se pueden encontrar pero tampoco se pueden acabar separando definitivamente. La identidad última, la coincidencia acabaría destruyendo el elemento de seducción.⁴⁴

Respecto al capítulo conclusivo, hemos de llamar la atención del lector al hecho de cómo, después de la prolijidad de muestras de la literatura propia de lo que podríamos llamar el periodo *iki*, *grosso modo* ocupando la era Edo, especialmente en su fase tardía, con el vértice en el cambio de siglo del xviii al xix, o el denominado periodo Bunka-Bunsei (1804-1830), en este capítulo, con excepción de una nota al texto, todo el texto principal toma como referencias obras de reconocidos intelectuales y estetas europeos. Teniendo en cuenta que, por diferencia con algunos clásicos precedentes de la literatura del *nihonjinron*⁴⁵ (dígase por caso los ensayos de principios de siglo del mentor de Kuki, el también esteta Okakura, publicados en inglés), *La estructura del iki* se publicó en japonés y no tuvo traducción a lenguas occidentales hasta bien entrada la posguerra, ello quiere decir que Kuki se está dirigiendo a sus compatriotas. Desde esta perspectiva, ciertamente sorprende el que Kuki escriba como si el lector estuviera muy desinformado de la materia, lo cual sólo es explicable por la distancia temporal que lo separa del periodo *iki*. Pero como hemos argumentado previamente, el propio Kuki se encuentra en la misma tesitura. Entonces la cuestión es ¿cuál puede ser la experiencia étnica insustituible por ningún tipo de análisis conceptual, a la que se refiere? Si el sujeto de tal experiencia es colectivo, qué necesidad tiene Kuki de convencer a sus lectores japoneses de algo que debería ser evidente para ellos. Pero si partimos del distanciamiento mencionado, entonces el acercamiento también debe depender al menos en parte de las estrategias argumentales propias de la razón analítica, y no puede ser descartada. Kuki aquí se encuentra manifiestamente apesado entre dos aguas, y se muestra uno de los puntos más débiles de su propuesta metodológica, que intentará resolver al final de este último capítulo.

En segundo lugar, el lector europeo percibirá como muy cercano el estilo discursivo. Al tiempo que Kuki pretende desanimarle de cualquier ilusión de comprensión, pues el extranjero carece de la

⁴⁴ *Iki no kôzô*: 79.

⁴⁵ Extensa producción ensayística sobre la cultura japonesa y la identidad nacional, detectable desde principios del periodo Meiji, y que llega al presente.

experiencia-base para alcanzar una comprensión “hermenéutica” y no meramente conceptualista de un “existencial étnico,” le aproxima constantemente mediante la referencia a autores de nuestro entorno cultural. De este modo, Kuki sin duda logra hacerse entender perfectamente, y al mismo tiempo contribuye en la literatura del *nihonjinron* a establecer el mito de la incomprensibilidad de la cultura japonesa por el extranjero. Se trata de una versión del paradigma de la inconmensurabilidad cultural. He ahí otro aspecto paradójico en su discurso. El medio de escritura, el japonés, destina el texto a un determinado lector, hablante de la lengua, pero el contenido lo destina más bien a un público europeo. Kuki discute *in mente* con nosotros, somos sus verdaderos interlocutores naturales, representados en M. de Biran, Verlaine, Baudelaire, Nietzsche, Platón.

Iki no designa sólo una experiencia étnicamente diferenciada de otras posibles y cercanas en sus aspectos formales o en sus momentos parciales, sino que es una experiencia “fundamental.” De aquí nace toda una estética y asociada a ésta, en cuanto juicios de valor, toda una ética. Ética y estética coinciden, pues una estética superficial, que no se sostenga sobre determinadas opciones culturalmente decisivas, carecería del *pathos* suficiente como para convertirla en eje axial de una cultura o lo que es lo mismo de una nación. En definitiva, la propuesta de Kuki desemboca en un nacionalismo estético, tan del gusto de otras latitudes como la alemana, de cuyas fuentes había bebido.

Iki como experiencia estética no es reductible en ningún caso al paralelepípedo que tan hábilmente muestra sus diversos momentos constitutivos,⁴⁶ pues el residuo que no puede asumir una aproximación por abstracción, es justamente lo propio de la experiencia como tal. En este tipo de argumentación Kuki aboga también por la línea anti-intelectualista, esgrimida por muchos otros representantes del *nihonjinron*. Kuki abre sin embargo una vía al intelectual extranjero: la problematización teórica de lo *iki* como cuestión abierta. Aquí se da una *chance* del encuentro intelectual, algo a lo que el Kuki cosmopolita no puede tampoco renunciar, y se inicia una vía de mediación entre nacionalismo y cosmopolitismo, auténticos polos opuestos del pensamiento de Kuki, de interés para comprender la verdadera postura del filósofo.

Iki es un modo existencial japonés que se expresa artísticamente. Esta estructura-marco de comprensión no difiere de lo que encontramos en la cultura europea, y Kuki ofrece diversos ejemplos. Su compromiso estético tiene, entonces, el polo nacionalista, pero también se percibe la influencia de las estéticas nacionales europeas que, amparadas en un esquema similar de tipo expresionista, defienden sistemas ético-estéticos como señas de identidad nacional. Cabe aquí pensar en Croce, por ejemplo. No obstante, después de elucidar posibles coincidencias formales o estructurales entre *iki* o algunos de sus componentes y algunos elementos de la estética europea, Kuki acude al análisis lingüístico para zanjar la cuestión de si podemos postular *iki* como un universal o no. Aquí cierra filas con la diferencia lingüística al estilo heideggeriano. Si *iki* fuera un

⁴⁶ Ver capítulo 3.

universal, encontraríamos el término en otras lenguas además del japonés, pero *raffiné*, *chic* o *dandyism* sólo son una aproximación. Kuki se explaya en una digresión en la nota conclusiva sobre las líneas etimológicas de interpretación del *iki*, buscando su fundamentación en la conciencia arcana expresada en la lengua japonesa. Exactamente el mismo proyecto que adoptaría Heidegger para fundamentar la conciencia europea en las raíces etimológicas de la lengua griega del periodo arcaico.

Y finalmente, para salir al paso de la obvia objeción de que *iki* precisamente por ser originario está más allá de la experiencia presente, recurre al concepto platónico de *anamnesis*, reinterpretado en una metafísica “ideal” sólo inteligible en un contexto budista, por tanto no europeo, que corrige la pretensión de universalidad de la propuesta del filósofo griego. *Iki* como contenido expreso de la cultura japonesa se aprehende mediante la memoria histórica que Kuki se propone evocar con su contribución en este ensayo. Como resultado, *La estructura del iki* ocupa un lugar indudable en la historia textual de los intercambios intelectuales entre Europa y Japón.

6

Por contra del concepto de *iki*, procedente de la cultura popular del Edo inmediatamente anterior al Tokyo de Kuki, y que éste imagina como depositario de una verdad identitaria válida para toda la nación japonesa, en “Sobre el *fūryū* 風流” (1937-1941) se embarca en un análisis contrastivo y sistemático de un término de la historia de la estética japonesa que puede aspirar a competir con el *iki* como máxima expresión del estilo japonés. Pero este término procede de la importación de la cultura china en la era clásica japonesa, y en la era moderna representa al diletante japonés equivalente al bohemio europeo. Comparando su ámbito de validez con los conceptos estéticos principales de la tradición (no con *iki*), y siguiendo un procedimiento metodológico tomado de *La estructura del iki*, Kuki otorga un valor singular al modelo de hombre *fūryū*, como adorador de la belleza, pero al mismo tiempo halla su límite en su irremediable actitud de enfrentamiento con el grupo social, su individualismo radical, inspirado en su percepción de lo *fashionable*, lo excelente, que le lleva a la autodestrucción. Coincide con el hombre/mujer *iki* en una cosa importante: su repulsión de la vulgaridad.

Como concepto de la tradición, el campo semántico de *fūryū* (ch. *feng-lin*) se ciñe en un principio a la estética de la elegancia cortesana, con su origen en el porte y estilo de vida del letrado confuciano, transformado en Japón en el ideal del noble con un gusto particular por una conducta atrevida, una sensibilidad poética, y dotada de un especial *glamour* (también conocido como *miyabi* o *fūga* 風雅). Se emparenta también con una estética de la belleza y la ornamentación. Se aplica a una hermosa doncella, al atuendo (una sombrilla, por ejemplo), un carruaje engalanado o al porte de un cortesano. Se vincula con *fūjō* 風情 (“gracia,” “elegancia,” “encanto”). Su primera aparición en la literatura japonesa se da en el *Man'yōshū* (s. viii). En la Edad Media se aplica a las troupes de

bailarines que acompañan a los músicos, y portan vistosas vestimentas (así aparece en el *Taiheiki*, s. xiv, y este uso se hace popular). Por extensión se llega a aplicar a un tipo de danza y así se incorpora al *kyôgen* y al kabuki. Se suele traducir por “elegante,” “con gusto,” “refinado,” y muestra por tanto un plano semántico de coincidencia con *iki*, aunque su momento histórico no coincide, y por ello ambos términos no se confunden.⁴⁷

Tada Michitaro ve en los haikus de reminiscencia escogidos por Kuki en este ensayo la impronta del Bergson citado por el propio Kuki en *La estructura del iki* en cuanto a la relación entre percepción y memoria al aspirar el aroma de una rosa que trae asociado un lejano recuerdo, o incluso del Proust de *À la recherche du temps perdu*.⁴⁸ *Fûryû* es también un concepto que pertenece al existencial étnico japonés, pero no es puro. Su origen continental quizá lo hiciera a ojos del esteta inadecuado para representar una estética nacional que deriva hacia una estética con pretensiones nacionalistas, una estética propia e intransferible. Ésta puede ser la razón oculta por la que *fûryû* pierde la partida frente a *iki*, y queda en un segundo plano en el sistema de estética de Kuki Shuzo.

Alfonso Falero Folgoso 2006

⁴⁷ Una presentación del concepto se encuentra en Lanzaco 2003: 42 ss. Ver también Light 1987: 11-12. Sobre el origen chino, y su relación con la estética del *ga* 雅, Konishi 1982: 129-139. En su aproximación al concepto de *ga* ver también *La estructura del iki*, al final del cap. 3.

⁴⁸ Epílogo a *Iki no kozo*, 1979: 208-209.