

Experiencia estética y *kyūdō*

Luis González Ansorena¹

Fechas

Resumen. El presente texto pretende, más allá de la intuición de la belleza de la ceremonia del tiro con arco tradicional japonés, (*kyūdō*), reflexionar sobre las vías de estudio de este arte a partir de las nociones de la estética occidental y un posible ámbito común con la estética oriental.

Palabras clave: Experiencia estética; *kyūdō*; intuición; reflexión.

[en] Aesthetic experience and *kyūdō*

Abstract. The objective of the present text is, beyond the intuition of the beauty present in the ceremony of the traditional Japanese archery (*kyūdō*), to reflect on the different pathways of study of this art, taking as a starting point notions of Western aesthetics and a possible common grounds with Oriental aesthetics.

Keywords: Aesthetic experience; *kyūdō*; intuition; reflection.

Cómo citar: González Ansorena, L. (2018). Experiencia estética y *kyūdō*, en *Mirai. Estudios Japoneses* 2(2018), 141-151.

El presente texto tiene por objeto el estudio del *kyūdō*, la “vía del arco”, arte marcial desarrollado en Japón, desde la perspectiva de la tradición estética occidental y, específicamente, de la noción de *experiencia estética*, mostrando los valores que afloran desde el primer momento a través de la simple observación y, exclusivamente con carácter indiciario, señalar las diversas vías abiertas a una investigación futura.

Con ello, planteamos aquí la hipótesis de que se puedan utilizar conceptos y categorías de la estética occidental aplicadas a un arte oriental que, como señala Belén Pérez, (*Renshi*, 6º *dan*), constituye lo más acendrado y apasionante de la cultura tradicional japonesa², sin que se produzcan, como advirtió en su día Ananda K. Coomaraswamy, “interpretaciones categóricas falsas”; así como, a partir de una posible noción común de *estética y arte*, abrir un ámbito de confluencia en el que se puedan “cotejar unos con otros los puntos de vista asiáticos y europeos válidos”³, impulsando así el estudio del *kyūdō* hacia un más amplio campo que abarque la praxis y el pensamiento del Oriente tradicional, fundamentalmente de unos valores espirituales,

¹ Miembro del Grupo de Investigación Euro-Asia (GEA) de la Universidad de Salamanca
luis_ansorena@telefonica.net

² Pérez, Belén (2013): *La esencia del Kyudo. El arte del tiro con arco japonés*. Gijón: Satori Ed., p. 62.

³ Coomaraswamy, k. Ananda (2010): *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós, pp. 7 y 8.

tan necesarios, como dice el profesor Alfonso Falero, a una “civilización material que deja al sujeto social vacío de su universo de referencias, ahora sustituida por puros objetos de consumo”⁴.

Ningún espectador mínimamente sensibilizado puede sustraerse a la intensa sensación de belleza que se desprende de un *hitote gyosha* de cinco arqueros, la ceremonia más habitual en la práctica del *kyūdō*.

Sobre todo si el grado de los practicantes es alto, el atento y paciente espectador observará a cinco miembros (*kyūdōjin*), hombres y mujeres, portando arcos asimétricos de bellas formas y dos flechas, estrictamente uniformados con hermosos kimonos, penetrar consecutivamente en un espacio rectangular (*shajo*) saludando respetuosamente, para después caminar, rítmica y coordinadamente, describiendo una específica trayectoria, hasta situarse en línea a veintiocho metros de sendas dianas (*mato*) y, tras desarrollar unos rigurosos movimientos individuales, tensar el arco y disparar consecutivamente con un tiro que al observador sorprenderá sin duda por la aparente facilidad del esfuerzo y la enorme energía con la que las flechas surcan el espacio hasta las dianas. Seguidamente se retiran ordenadamente, saludando de nuevo y saliendo del espacio indicado, sin haber perdido en ningún momento una actitud de natural dignidad y compostura. Y todo ello en medio del más estricto silencio, pues el único sonido audible es el momento de la suelta y el resonar de las flechas en las dianas, lo que no hace sino remarcar el protagonismo del silencio.

Así, el espectador, al que suponemos desconocedor del contenido y finalidad del *kyūdō* pero estudioso de la tradición estética occidental, será consciente de haber percibido una ceremonia plena de belleza, es decir, de haber participado de una *experiencia estética*, entendida en el sentido formulado A. Baumgarten, desde el mismo inicio de la estética como disciplina autónoma, como *cognitio sensitiva* o *cognitio aethetica*, es decir, *conocimiento sensible de la belleza*. Sin embargo, como nos recuerda W. Tatarkiewicz, es fácil reconocer la existencia de esta categoría pero difícil formular sus rasgos distintivos y su esencia⁵, dificultad que alcanza a la propia noción de *belleza* en la estética occidental⁶ y su posible correspondencia con la noción de *belleza* en Japón en donde, como señalan Michael F. Marra y Takagi Kayoko, no fue formulada en su sentido estético hasta la segunda mitad del siglo XIX.⁷ Así, se abre una primera vía de investigación futura en el sentido de precisar cuáles son los elementos del *kyūdō* que provocan la sensación de belleza y si existe coincidencia, o en su caso complementariedad o contradicción con su noción oriental.

Efectivamente, el espectador que observa una de las variantes de la ceremonia, en un primer momento, queda cautivado por la forma, entendida aquí como apariencia, sin que para ello se precise la intervención del pensamiento lógico; pero, de inmediato, se verá abocado a reflexionar sobre varias cuestiones derivadas de la mera observación: en primer lugar, la idea de que tan complicada ceremonia no puede pretender la sola consecución de un mero espectáculo o placer sensual; es decir, tener como objetivo exclusivo la generación de belleza. Porque en la misma intervienen múltiples elementos constitutivos: una arquitectura tradicional especifi-

⁴ Falero Folgoso, Alfonso (2006): *Aproximación a la cultura japonesa*. Salamanca: Amarú ed., p. 70.

⁵ Tatarkiewicz, Wladyslaw (1997): *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, p. 350.

⁶ *Ibid.*, pp. 153 y ss.

⁷ Bouso García, Raquel / Heisig, James / Kasulis, Thomas / Maraldo, John (editores) (2016): *la filosofía japonesa en sus textos*. Barcelona: Herder, p. 1182.

ca en cuyo espacio se realiza la práctica, (*dōjo*); una estricta determinación espacial que implica unas exactas medidas; de distancia de la zona de tiro a las dianas, de las dianas entre sí, el formato y medidas de las propias dianas, de los practicantes entre sí... amén de la extraordinaria complejidad, precisión y sutilidad de los movimientos realizados por los practicantes, individualmente y como colectivo. De todo ello se deduce necesariamente que el *kyūdō* como disciplina ha debido de tener, desde su evidente origen militar, un desarrollo en la historia a través de los siglos a partir de la experiencia, pero también mediante un proceso de pensamiento lógico que ha llevado a los maestros a tomar una serie de decisiones en torno a todos estos elementos y la conveniencia de determinadas formas, distancias, movimientos, trayectorias, coordinación... así como respecto al comportamiento de los practicantes, es decir, en orden a constituir unas reglas obligatorias. Y estas reglas no pueden tener una mera función sensorial. Así se abre una nueva vía de investigación en torno a la historia de la disciplina, la decisión y conveniencia de determinadas reglas y sobre todo, si concluimos que pretende ir más allá de la belleza, la finalidad o utilidad última de la totalidad de la práctica en sí misma.

De la percepción de un tiro ceremonial, el estudioso deducirá necesariamente dos pensamientos complementarios entre sí: en primer lugar que para lograr la necesaria destreza personal se hace necesaria una evidente y radical autodisciplina individual; una práctica constante y prolongada en el tiempo, hecho confirmado de inmediato al tener noticia de que muchos maestros llevan practicando treinta, cuarenta, incluso cincuenta años. Por ejemplo, el influyente maestro Onuma Hideharu *sensei*, (*hansi 9º dan*) 1910-1990), practicó durante setenta años, considerándose a sí mismo, a pesar de ello, un aprendiz⁸.

Pero, más allá de la disciplina personal, común a muchas otras artes marciales, tras lenta y ardua práctica, una vez conseguido un cierto nivel de dominio individual de la técnica, se da en el *kyūdō* una característica peculiar: toda la destreza obtenida se ha de poner a disposición de los demás participantes, en orden a conseguir un objetivo que es patente al observador: la indispensable relación con el conjunto de practicantes, a través de la plena consciencia de que los propios movimientos, se han de coordinar con los otros *kyūdōjin*, a fin de conseguir lo que se percibe como una profunda armonía, una intensa sensación de unidad. Y es que, a partir de la actuación individual, se trasciende lo individual para quedar embebida en un movimiento general del grupo que hace patente para el espectador la intención última de mostrar que existe “algo superior” a ellos mismos. Esta certeza se manifiesta en la actitud de serena dignidad de los practicantes que harán recordar al espectador la expresión “noble sencillez y serena grandeza” winklemanniana o le remitirá estéticamente al Auriga de Delfos o a los *kuroi* (κοῦροι) cuya *areté* (ἀρετή) podrá aplicar sin duda a los propios *kyūdōjin*. Y esta percepción señala una nueva rama de estudio futuro, en el sentido de intentar determinar en qué consiste ese “algo superior”, teniendo en cuenta que en la estética occidental existe una noción de *armonía* formulada como uno de los elementos de la belleza que se remonta a Platón y Plotino, recorre la estética medieval y alcanza la modernidad⁹. El estudio deberá a su vez establecer la correspondencia con la fundamental noción de *wa* del pensamiento japonés que, por

⁸ Onuma, Hideharu / Deprospero, Dan y Jackie (1993): *Kyūdō, the essence and Practice of Japanese Archery*. Tokio: Kodansha Internacional, p. 145.

⁹ Tatarkiewicz, Wladyslaw (2000): *Historia de la estética. La historia antigua*. Madrid: Akal, p. 260.

ejemplo, Suzuki Daisetz, traduce como *armonía*¹⁰ y Jesús González Valles, como *paz*¹¹.

La pretensión de consecución de este “algo” superior, esa difícilísima unidad armónica observable de inmediato, aquí y ahora, en la totalidad de la ceremonia, hace recordar al estudioso la teoría de la *gestalt*, en su idea fundamental de que “el todo es siempre algo más que la suma de las partes”, lo que nos remite al aspecto psicológico del *kyūdō*, reconocido explícitamente por los propios maestros en el fundamental manual editado por la All Nippon Kyūdō Federation¹², aspecto que abre otra vía de estudio en el ámbito que nos ocupa en el sentido, en el sentido señalado por Daisetz T. Suzuki, de la relación de la consciencia con lo inconsciente y, aún más allá, con lo “inconsciente cósmico”¹³.

Y este “algo superior” nos remite a un posible influencia religiosa del *kyūdō* o, en todo caso, a un indudable trasfondo filosófico, lo que nos es ratificado desde el primer momento, porque en el costado derecho del *shajo*, (área de tiro), se encuentra el *kamiza*, literalmente “el lugar de los dioses”, y aún dentro de este, se sitúa el *kamidana*, una reproducción de pequeñas dimensiones de un templo sintoísta, influencia que, igualmente, queda patente, como nos recuerda el profesor Alfonso Falero, en el caso de otras artes marciales japonesas, como es el *aikidō*¹⁴. Así, de nuevo, aflora otra línea de estudio en torno la influencia de la religión en el *kyūdō*, investigación que llevó, en los años treinta del siglo pasado, al filósofo alemán Eugen Herrigel a vivir en Japón y de cuya experiencia nació un libro pionero, muy influyente y popular en Occidente, “El zen en el arte del tiro con arco”¹⁵, cuyo título ya indica la conclusión de Herrigel en el sentido de que el budismo zen constituye la base de esta disciplina, aunque hemos de adelantar que dicha influencia ha sido discutida posteriormente por otros autores, incluso poniendo en duda la validez de la experiencia y la consiguiente reflexión de Herrigel¹⁶.

Igualmente es obligado plantearse, no ya la utilidad real, sino incluso la legitimidad de reflexionar sobre esta disciplina, duda que alcanza en la filosofía oriental a todas las artes, pues se entiende que éstas son fundamentalmente experiencias y la teorización y la conceptualización, más bien, pueden constituirse en obstáculos para su realización. Como ha dicho el ya citado maestro Onuma *sensei*, la diferencia entre el *kyūdō* que se practicaba en su juventud y el actual es que entonces no se planteaban preguntas: “nosotros no pensábamos tanto sobre lo que era el *kyūdō*; simplemente lo hacíamos [...] mi padre nunca me enseñó acerca de la filosofía y cosas parecidas. Mayormente, solo le observaba tirar y copiaba lo que veía”¹⁷. La posibilidad de que el razonamiento lógico sea inútil en este ámbito se explicita en el mencionado manual editado por la All Nippon kyūdō Federation que manifiesta la

¹⁰ Suzuki, Daisetz T. (1996): *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós, pp.183 y 203.

¹¹ González Valles, Jesús (2009), *Filosofía de las artes japonesas. Artes de guerra y caminos de paz*. Madrid: Verbum, p. 399.

¹² All Nippon Kyūdō Federation, ANKF (1971): *Manuel de Kyudo*. [s/l]: Fédération de Kyūdō Traditionnel, France, p. 16.

¹³ Suzuki, Daisetz T. (1996), *op. cit.*, p. 164.

¹⁴ Falero Folgoso, Alfonso (2006): *Aproximación a la cultura japonesa*. Salamanca: Amarú ed., p. 135.

¹⁵ Herrigel, Eugen (2005): *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires, Gaia.

¹⁶ Yamada, Shoji (2001): “The Myth of Zen in the Art of Archery”. En *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 28:1-2, Nagoya, pp. 1-30.

¹⁷ Onuma, Hiddeharu (1993): *Kyūdō, the essence, op. cit.*, p. 146.

necesidad de “eliminar el pensamiento en la práctica del *kyūdō*“, pues “demanda un aspecto irracional y muchos de los aspectos del *kyūdō* son incomprensibles desde el punto de vista racional y solo son aprehensibles mediante la experiencia y la intuición¹⁸. Pero, ¿acaso el propio manual no constituye una reflexión sobre la práctica del *kyūdō*? Aunque parezca paradójico, los propios maestros han reconocido que uno de los objetivos del manual es la reflexión sobre el tiro. ¿Cómo se puede conciliar esta aparente contradicción? Se abre así otra vía de estudio.

Al hilo de esta idea, se plantea la siguiente cuestión en el ámbito de nuestro interés: ¿está legitimada la estética para reflexionar sobre un arte nacido en el otro extremo del mundo y cuyas características y objetivos parecen tener poco que ver con las artes de la tradición occidental? Así puede parecer a quien considere la estética como la mera reflexión sobre el arte. Nosotros entendemos que la estética es el conocimiento y el sentimiento de la armonía del mundo, -en el que el arte tiene una mera función instrumental-, así como una actitud y voluntad en torno a un proyecto de mundo futuro, en tanto en cuanto, -como se ha dicho de la estética goethiana-, el conocimiento del mundo es fundamentalmente estético, (αἰσθησις) por la prevalencia de “la mirada, de lo visual, del ojo como instrumento del conocer”¹⁹. Afirmamos así el carácter operativo de una estética que pretende conciliar la reflexión y la praxis, la sensibilidad y la razón y, en última instancia, el dualismo entre naturaleza y cultura²⁰, a cuyos efectos es indispensable el reconocimiento y recepción del pensamiento y la experiencia oriental, hacia lo que llamamos visión estética del mundo y el *kyūdō* y, en general el pensamiento y la praxis orientales, pueden aportar grandes valores.

Específicamente, desde una primera aproximación al *kyūdō*, se deduce sin esfuerzo la existencia de unas reglas destinadas a la consecución de unas actitudes y comportamientos que implican un cambio profundo en el practicante, una auténtica *transformación*, idea que enlaza con una específica línea de pensamiento de la estética occidental: la de una “estética operativa” que, aunque con insignes antecedentes, fue formulada por Schiller como aquella que “no se apacigua en la reflexión y pugna por incidir sobre la realidad”²¹.

Por ello aquí manifestamos nuestro convencimiento de que el *kyūdō* puede aportar a Occidente un verdadero camino de transformación, que complementaría esa *visión estética* que propugnamos. Efectivamente, desde su origen en el seno del pensamiento ilustrado, la estética occidental pretende, como ha dicho Mario Perniola, cierta “conciliación de los opuestos”; pero esta pretensión ha quedado distorsionada y en buena medida imposibilitada a partir de la conciencia de una realidad conflictiva, exacerbada y distorsionada en el siglo XX²² y no solo por el trascendental descubrimiento de lo inconsciente, sino porque, desde nuestra concepción de una realidad compartimentada, tanto del individuo como de la sociedad, cada vez nos es más difícil pensar en términos de *unidad*. Por ello la estética puramente especulativa se ha visto incapacitada para dar respuesta al permanente conflicto, produciéndose una indudable frustración e insatisfacción en la consecución de una sociedad en la que la idea de belleza se manifieste como una condición necesaria de la humanidad,

¹⁸ All Nippon kyūdō Federation (1971): *Manuel de kyūdō*, op. cit., p. 22.

¹⁹ Goethe, Johann Wolfgang (1999): *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis, p. 11.

²⁰ Jimenez, Marc (1999): ¿Qué es la estética?. Barcelona: Idea books, p. 20.

²¹ Marchan Fiz, Simón (1987): *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza, p. 61.

²² Perniola, Mario (2001): *La estética del siglo XX*. Madrid: La balsa de la Medusa, p. 194.

tal como la había formulado en pensamiento ilustrado, según cual el arte había de constituirse en instrumento de recuperación de unidad y armonía²³. Pero, para ello, entendemos que es absolutamente necesario recuperar una estética con un sólido trasfondo filosófico, que, como ha afirmado Armando Plebe en su obra *Proceso a la estética*, no solo esté legitimada para “ocuparse del arte al menos a título de discusión *destruens*”, sino también “de una tarea positiva, *construens*”²⁴, labor que encontramos esencial en lo contemporáneo, dada la inmensa banalización de las artes plásticas del panorama actual, como ha reseñado la crítica que ve en el arte contemporáneo su mero valor comercial o un simple entretenimiento²⁵. Esa labor constructiva precisa recuperar un armazón conceptual que disuelva la evidente situación aporética, cuando no radical pérdida de legitimidad, del arte y la estética occidentales. Y precisamente es aquí donde la praxis y el pensamiento oriental, específicamente los profundos valores espirituales y sociales que impregnan el *kyūdō*, pueden aportar una nueva visión constructiva de la realidad.

Por ello planteamos la siguiente cuestión: ¿no podríamos entender el *kyūdō* como un método que, a partir de la profunda conciencia de nuestros defectos e incapacidades, se constituya en un ejemplar microcosmos de orden, belleza y armonía? Porque, como afirmó en su día William James, “la práctica puede cambiar nuestro horizonte teórico y puede hacerlo de doble modo: puede conducir a nuevos mundos y suscitar nuevos poderes. El conocimiento que nunca lograríamos permaneciendo lo que somos, acaso sea alcanzable en consecuencias de poderes más altos y una vida superior, que podamos lograr moralmente”²⁶.

Reconocemos la belleza que se desprende del tiro ceremonial en el *kyūdō* al percibir una intensa sensación de *placer*. Se trata de un placer subjetivo, como formuló Kant, que no es conceptual, porque es inmediato e intuitivo, diferente al conocimiento lógico; se obtiene por la forma del objeto observado, pero posee una vocación que va más allá de la consecución de placer, al intervenir también la imaginación y el juicio; se trata así de un “placer de toda la mente”. Y, aunque sea un placer subjetivo, el espectador espera que dicha experiencia pueda alcanzar a todo el mundo, es decir, posee una inequívoca aspiración de universalidad, lo que resulta problemático respecto a la disciplina que nos ocupa. Efectivamente, es dudoso que la pretensión de universalidad de la percepción de la belleza que se desprende de un tiro ceremonial alcance a todo el mundo. Por ejemplo, es altamente improbable que los enfervorizados espectadores de ciertos juegos de masas se vean atraídos por dicha ceremonia, cuya esencia evidente, -el cultivo de la paciencia y el autodomínio, tanto del practicante como del espectador-, se aviene mal con el exaltado ánimo de aquellos.

Pero es que, desde la perspectiva de la estética occidental, el *placer* no es en todo caso el efecto necesario del arte. Kant advertía contra el sentido puramente hedonista, y, mucho antes, Platón, contrariamente a los sofistas, afirmaba que el arte no aspira a proporcionar placer, sino que su finalidad es la “utilidad” (entendida como formación del carácter) y la “justedad, o veracidad” (ὁρθότης) entendida como la participación en el “plano divino del cosmos”²⁷. La utilidad de la formación del ca-

²³ Marchan Fiz, Simón (1987): *La estética en la cultura moderna*, op. cit., p. 71.

²⁴ Plebe, A. (1993): *Proceso a la estética*. Valencia: Universitat de València, pp. 184-186.

²⁵ Kuspit, Donald (2006): *El fin del arte*. Madrid: Akal, p. 14.

²⁶ Cit., en Huxley, Aldous (1992): *La filosofía Perenne*. Barcelona: Edhasa, p. 10.

²⁷ Tatarkiewicz, Wladyslaw (2000): *Historia de la estética. La historia antigua*. Madrid: Akal, p. 128.

rácter es evidente para el espectador de una ceremonia de *kyūdō*, pues, él mismo, ha de armarse de paciencia y capacidad de observación y concentración para intentar captar tanto los sutiles detalles como el conjunto o unidad de la acción, mientras que, a su vez, de inmediato, deduce que la práctica está encaminada y tiene por objetivo la formación del carácter del practicante a través de una radical autodisciplina que implica precisamente la consecución de la sutilidad en el más mínimo de los movimientos, simultáneamente a la plena consciencia de la ceremonia percibida y sentida como un todo.

Y en cuanto a la antedicha idea de *justedad* o *veracidad*, entendida como “participación en normas universales”, induce a formular otra pregunta en el ámbito del *kyūdō*: la constitución de un escenario sacralizado, la determinación de un espacio por el que evolucionan armoniosamente los practicantes para finalmente atravesar con sus flechas un específico espacio vacío y alcanzar unas difíciles dianas ¿no constituyen una especie de microcosmos? Pero, la referencia a un microcosmos exige su relación con un macrocosmos, un orden superior ¿No pretenderá el *kyūdō*, expresar la necesidad de que la humanidad se adapte a cierto orden cósmico? Y ¿qué tipo de espectador, más allá de su apariencia deportiva o teatral, puede asociar las ceremonias del *kyūdō* con algo trascendental?

Esta idea plantea otra cuestión: si el *kyūdō* posee un contenido trascendente y, por ello un carácter simbólico, entendiendo por tal la noción formulada en Occidente desde Goethe, por la que la obra de arte se representa a sí misma y a la vez a algo más allá de sí misma; en donde “el objeto simbólico es a la vez, idéntico y no idéntico a sí mismo”²⁸ y si este ámbito puede conectarse con la concepción simbólica del arte en Oriente o, como afirma A. K. Coomaraswamy, en la “unidad común del símbolo”, y si podemos percibir -o construir- un ámbito común en donde, tanto el arte oriental como el occidental, pretenden la “representación de lo invisible por lo visible”²⁹.

Ya hemos indicado la presencia en el *dojo* de un pequeño altar, *kamidana* y su evidente carácter simbólico, pues representa a los *kami* que debemos traducir no como “dioses” sino como “entidades espirituales y numinosas” ligadas al culto a la naturaleza y a los antepasados³⁰, Pero, a los efectos de un inmediato indicio del carácter simbólico del *kyūdō*, podemos descender hasta lo más directo y material, el elemento base de la práctica: el arco japonés (*yumi*), el cual posee en sí mismo, aparte de sus cualidades intrínsecas como instrumento de la “vía” o “camino”, un contenido simbólico. De hecho, el mencionado manual afirma el carácter secundario de sus aspectos utilitarios para priorizar su “contenido espiritual, estético y simbólico”³¹; y por ello ha sido considerado con un profundo sentimiento de respeto por parte del pueblo japonés.

Por otra parte, la sensación de armonía de un *sharei* remite inevitablemente al espectador a ciertos movimientos coordinados que se dan en la naturaleza; una especie de movimiento continuo, semejante al oleaje de la mar o a un campo de trigo movido por el viento; o quizá un cardumen de peces o el vuelo sincronizado de una bandada de aves. Así, se plantea otra vía de reflexión: la relación que el *kyūdō* pueda tener con la naturaleza. Si existe en dicha disciplina la intención de recordarnos los propios

²⁸ Todorov, Tsvetan (1991): *Teorías del símbolo*. Caracas, Monte Ávila, p. 285.

²⁹ Coomaraswamy, Ananda K. (2010): *La transformación de la naturaleza en arte*, op. cit., p.25.

³⁰ Falero Folgoso, Alfonso (2006): *Aproximación a la cultura japonesa*, op. cit., pp. 85-89.

³¹ All Nippon Kyūdō Federation (1971): *Manuel de Kyudo*, op. cit., p. 14.

movimientos de la naturaleza; si existe cierta intención de regreso a la naturaleza o, por el contrario, si la propia consecución de la unidad de movimientos pretende domeñar la tendencia a la variedad de la naturaleza, incluida la naturaleza individual de los practicantes, para lograr una forzada uniformidad. Porque, evidentemente, el arco en sí y su uso coordinado en grupo recuerda inevitablemente que su origen ha sido la guerra. Y en la esencia de los ejércitos vive la intencionalidad de eliminar la personalidad del individuo para crear, literalmente, una maquinaria de guerra. Y ¿cómo, en acertada expresión de Jesús González Valles, se ha convertido un “arte de guerra” en “camino de paz”?³² Un dato importante respecto a la idea de cierto retorno a la naturaleza nos lo proporciona el mencionado manual, al establecer una conexión entre el *kyūdō* y la infancia, al afirmar su relación con el “original e inconsciente mundo de juego del niño”³³.

Y, efectivamente, el observador se apercebirá de que el *kyūdō* trata con la naturaleza humana, es más, trata con lo más íntimo de la naturaleza humana, pues la sutileza y complejidad de los movimientos que la disciplina requiere de cada *kyūdōjin* hace que surja inevitablemente su más íntima naturaleza; como dicen reiteradamente los maestros, “cada cual tira como es él mismo”. Y cuando decimos “íntima naturaleza” nos referimos, de nuevo aquí, a lo inconsciente, pues, como ha dicho C. Gustav Jung, lo inconsciente *es* naturaleza³⁴. De ahí que D. T. Suzuki, en el prólogo a la obra de E. Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco*, manifieste que el objetivo último del *kyūdō* (y otras artes marciales orientales) es “armonizar lo consciente con lo inconsciente”³⁵.

Así pues, de todo lo anterior se desprende que, a la inmediata sensación o percepción de la belleza, derivada de la forma, el ritmo, la armonía con que se desarrolla la ceremonia, se yuxtapone y complementa la reflexión posterior que induce necesariamente a pensar que, tras esta belleza, ha de existir una idea, un contenido o finalidad más allá de la expresión o exhibición de una bella ceremonia. Se contraponen así -y complementa- la antigua relación formulada a lo largo de toda la tradición estética occidental entre la impresión sensorial (αἴσθησις) y el pensamiento lógico (νόησις).

Iniciamos el presente texto requiriendo, para que se produzca una auténtica experiencia estética en la observación de una ceremonia de *kyūdō*, un espectador “mínimamente sensibilizado”, en el mismo sentido en que la tradición estética occidental ha considerado que la participación en la experiencia estética requiere de cierta disposición del espíritu o actitud previa del espectador. Ya Pitágoras afirmaba que la percepción de la belleza exigía en el espectador (a cuya actitud de observación otorgaba metafóricamente en la vida una superior posición a la de los luchadores y comerciantes) una especial concentración; una capacidad para percibir y observar (θεῖν) que requería, tanto para observar la belleza en la naturaleza como en el arte, “centrar los ojos en ella”; Platón requería una facultad especial del alma para percibir la belleza ideal y Plotino afirmaba que “ningún alma ve la belleza a menos que ella misma sea bella”, por lo que se requería del espectador ciertas cualidades morales o espirituales previas, idea ratificada en la Edad Media por Boecio, continuada por Marsilio Ficino durante el Renacimiento y que subsiste en el seno del pensamiento

³² González Valles, Jesús (2009): *Filosofía de las artes japonesas*, op. cit.

³³ *Ibid.*, p. 13.

³⁴ Jung, Carl Gustav (1995): *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, p. 951.

³⁵ Suzuki, Daisetz, prólogo de Herrigel, Eugen (2008): *Zen en el arte del tiro con arco*, op. cit., p. 11.

ilustrado en la noción de “hombre de gusto”, de cuya escasez se quejaba amargamente Diderot³⁶.

Así, se trata de una experiencia estética aprehendida mediante una *visión* que va más allá de la mera captación sensible, (*visio corporalis*) para aproximarse a lo que la teoría estética medieval, específicamente Tomás de Aquino, llamó *visión* (*visio*) o percepción (*apprehensio*) que comprendía no solo la *visio per sensum* sino también *per intellectum*, *apprehensio interior*, *universalis*, *absoluta*³⁷; no solo la belleza visible, sino también la espiritual, relativizando así la belleza respecto al sujeto que la contempla.

El desplazamiento del interés desde el objeto al sujeto se intensifica en el siglo XVIII en el seno del pensamiento ilustrado, impulsado, como nos recuerda Marchan Fiz, por la idea central de la “lucha por la emancipación del hombre”³⁸, pensamiento que es recogido por I. Kant, -preocupado por el poder y, a la vez los límites, de las facultades humanas-, aunando y sintetizando la teoría del *gusto* formulada en Inglaterra con la alemana del “conocimiento inferior” (*gnoseología inferior*) u “oscuro”, proveniente de Leibniz.

Cabe aquí plantear, para su estudio futuro: ¿puede existir alguna conexión entre esta lucha emancipatoria y la autodisciplina y colaboración que se exige al practicante de *kyūdō*? El observador, reflexionando sobre los valores que evidentemente se desprenden de la mera experiencia estética, se plantea si estos valores, sobre todo la armonía que trasluce la ceremonia de *sharei*, es ejemplarizante, en el sentido de su posible transferencia a la sociedad y a la vida cotidiana.

Efectivamente, si el pensamiento ilustrado tomó plena conciencia de los males que aquejaban a la sociedad y que se plasman fundamentalmente en la noción de “fragmentación”, -la disyunción entre lo sensitivo y lo intelectual, el sentimiento y la lógica, la historia y la naturaleza, la libertad y la necesidad, etc.-, no es casualidad que en este tiempo surja la Estética como disciplina autónoma en su pretensión de conciliar estos ámbitos y la consecución de lo que el propio pensamiento ilustrado llamó “hombre total”, aspiración siempre aplazada y, según los críticos del pensamiento ilustrado, fallida. Y, de nuevo, entendemos que el *kyūdō* ofrece un método efectivo hacia la realización de ese “hombre total”.

Y, en definitiva, como nos enseña el Manual de la All Nippon Kyūdō Federation mencionado, el fin supremo del *kyūdō* es la “intuición de la Verdad absoluta”³⁹, búsqueda que, igualmente, tiene una larga tradición el pensamiento occidental, específicamente en el idealismo de Schelling, heredero de Kant y de la filosofía de la Grecia clásica, recepciona el concepto de “fragmentación” que aquí también alcanza a la fractura entre lo consciente y lo inconsciente, entre el sujeto y el objeto, entre la cultura y la naturaleza. Schelling predica que es el arte “el lugar en el que se manifiesta lo absoluto, es decir, la *verdad* en su sentido enfático”; en donde se puede superar estas contradicciones, reconciliando los susodichos contrarios; en donde se da “la unidad de la acción libre y la acción necesaria en tanto que es acción nuestra” superadora de la situación de alienación en la que encuentra el individuo frente a una “naturaleza exterior objetivada”, investigable mediante leyes mecánicas y utilizable

³⁶ Marchan Fiz, Simón (1987): *La estética en la cultura moderna*, op. cit., p. 16.

³⁷ Tatarkiewicz, Wladyslaw (1990): *Historia de la estética. La estética medieval*. Madrid: Akal, p. 261.

³⁸ Marchan Fiz, Simón (1987): *La estética en la cultura moderna*, op. cit., p. 10.

³⁹ All Nippon Kyudo Federation (1971): *Manuel de Kyudo*, op. cit., p. 19.

técnicamente; arte sobre el que reflexiona la teoría estética en cuanto que “trata en primer término sobre el problema del sentido de la existencia humana”. La búsqueda de lo absoluto a través del arte es igualmente fundamental en el Movimiento romántico, tanto en su reflexión estética como en su praxis, cuya influencia alcanza a toda la estética posterior hasta el mismo siglo XX⁴⁰, como es de ver, por ejemplo, en el llamado expresionismo abstracto⁴¹. La teoría romántica interesa aquí porque trajo al primer plano una estética con auténtico trasfondo filosófico por la que, contradiciendo la concepción del mundo cartesiana y newtoniana, renovaba la relación entre sujeto y objeto, donde el hombre ya no es el dueño de la naturaleza, idea plenamente coincidente con la concepción del mundo de la filosofía oriental (no olvidemos que por primera vez, más allá de las curiosidades o *chinoiseries* de épocas anteriores, mantuvieron un extraordinario interés por Oriente) que, a su vez, está siendo ratificada por la ciencia moderna⁴². Esta búsqueda de lo *absoluto* ha provocado que la filosofía y la concepción del mundo del movimiento romántico sea actual “en su sentido no trivial” en tanto en cuanto “la crisis ecológica del presente nos hace receptivos a una crítica del modelo de dominio de la naturaleza”, común en los trabajos de Goethe y la filosofía romántica. Se trata de una auténtica tradición de búsqueda de lo *absoluto* que ha sido destruida por la tendencia de la llamada posmodernidad que liquida la capacidad del arte para sugerir lo intemporal, ese “presente eterno” y que produce un postarte “administrado”, convertido en “entretenimiento pintoresco”, en “parque de atracciones que mercantiliza experiencias de ocio”⁴³.

Contrariamente a la frecuente banalización contemporánea del arte y teniendo en cuenta que, siguiendo a R. Bayer y W. Tatarkiewicz entre otros, entendemos que las ideas estéticas no solo surgen de la reflexión sobre el arte sino que se encuentran implícito en el arte mismo. ¿Puede representar el *kyūdō*, su práctica y su estudio, en su “búsqueda de la verdad absoluta” manifestada por sus maestros, una línea estética que enlace con el idealismo y el romanticismo en su objetivo de “tratar en primer término el problema del sentido de la existencia humana”?⁴⁴ ¿Puede, incluso que, desde su mismo origen en la cultura tradicional de Oriente, el *kyūdō* enlace en lo contemporáneo con una nueva estética, en su pretensión de reflexionar sobre, y sentir la, armonía de mundo y sus contradicciones, así como pugnar por una *visión estética de las cosas*, creando así un ámbito de encuentro entre el pensamiento occidental y oriental?

En conclusión, a partir de un primer acercamiento y de la observación de un tiro ceremonial, se suscitan una serie de cuestiones que abren diversos caminos para un futuro estudio del *kyūdō* en el que confluyan la estética occidental y la oriental: la legitimidad de reflexionar sobre un arte que es fundamentalmente una práctica; el análisis de los elementos que constituyen la belleza percibida y la noción de armonía; el estudio de su fundamento psicológico y el objetivo del autoconocimiento y la transformación individual y los requisitos del espectador consciente; la relación entre estética y ética; la transferencia de los valores del *kyūdō* a la organización de la sociedad y a la vida cotidiana; la influencia de la religión o en su caso su fundamento

⁴⁰ D'angelo, Paolo (1999): *La estética del romanticismo*. Madrid: La balsa de la Medusa, p. 43.

⁴¹ Rosemblum, Robert (1993): *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza, p. 247.

⁴² Capra, Fritjof (1984): *El tao de la física*. Madrid: Luis Cárcamo ed., p. 12.

⁴³ Kuspit, Donald (2006): *El fin del arte, op. cit.*, pp. 93 y 122.

⁴⁴ Bürger, Peter (1996): *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor, p. 29.

filosófico; el carácter simbólico de sus elementos y su relación con la naturaleza y finalmente, la constitución de un microcosmos y la búsqueda de la verdad absoluta.

Así, partiendo de la mera observación de una ceremonia y la primera reflexión sobre los valores evidentes del *kyūdō*, hemos señalado diversas vías de estudio para encontrar un ámbito de confluencia entre la estética occidental y el pensamiento y la praxis oriental.