

CUERPO, ALMA Y PAISAJE

Huelga decir que desde la antigüedad el pensamiento japonés no ha tenido nunca un vuelo comparable con el de la vecina China, ni de los hindúes, ni mucho menos con el de los griegos en la alta esfera de la abstracción filosófica. Ha estado casi siempre pegado a la realidad concreta. Ni siquiera ha intentado despegarse de esta realidad cotidiana. No le ha gustado ni ha sido capaz de la abstracción ni generalización del tipo griego. Aunque eso no quiera decir que sea de un materialismo irremediable. Ha amado y afirmado cada cosa como tal, cada cosa concreta palpitante en su alrededor. Es una manera peculiar de pensar que tal vez no podremos llamar de otro modo que el “*naturalismo* espiritualista”, denominación que empleó Unamuno refiriéndose al alma castellana en su ensayo *El Greco*¹.

Si pensamos en el hecho de que el concepto “naturalismo” ha sido normalmente utilizado relacionándose con una visión del mundo materialista, a fin de cuentas, hay que admitir que es una expresión contradictoria, puesto que aquí por naturalismo no se pretende referir simplemente al amor o respeto hacia la Naturaleza —aunque tampoco los excluye—. En rigor, no vale la expresión si uno no cree en el fondo que la naturaleza y el espíritu no sólo son mutuamente compatibles sino que también son, radicalmente, algo de la misma esencia².

¹ *El Greco*, en *Obras completas*, VII, Escelicer, Madrid, 1967, pp. 751-7. El ensayo fue publicado primero en italiano en *Rassegna d'Arte*, Milán, 1914 (abril), pp. 75-85. En el artículo Unamuno llamó al Greco “el revelador... de nuestro naturalismo espiritualista”. cf. mi trabajo *Unamuno y el Greco*, en la *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 137, 1977, C.S.I.C., Madrid, pp. 41-62.

² En el artículo *El Greco* Unamuno afirma que el espíritu es “material” (p. 751) y que “lo natural dice a lo espiritual, la naturaleza, al espíritu” (p. 753). Y también considera que el Greco “aspiró a eternizar lo momentáneo” y así captó *en vivo* “la eternidad natural, la eternidad espiritual” del flujo ondulante de la vida (p. 756). También en el *Prólogo* que escribió en 1911 para la versión castellana de la *Estética* de B. Croce, Unamuno disintió del célebre esteta napolitano interrogando: “...y es que la impresión misma, que pertenece a la naturaleza tanto como al espíritu —*si es que éste es otra cosa que naturaleza*—, ¿no contribuye por sí a lo bello, no es bella?” (p. 15-6. El acento es nuestro). Kitako Nishida (1870-1945) pudo afirmar, en su primera obra filosófica *Zen-no kenkyū*, que “tanto lo que llamamos la naturaleza como el espíritu son la misma realidad única que se ven distintos según el punto de vista”.

El espíritu ya no se limita a ser únicamente atributo del hombre. El hombre deja de ser el poseedor exclusivo del espíritu. Nuestros antepasados japoneses decían *Ten-no Kokoro*, el Espíritu del Cielo, a la vez que *Chi-no Kokoro*, el Espíritu de la Tierra. Pensaban que existía *kokoro* no sólo en *ikitoshi ikerumono*, todos los seres vivos, sino también en todos los componentes de la Naturaleza como montañas, ríos, hierbas y árboles y hasta un viento que pasa o una piedra al borde de un camino³. ¿Es una especie de panteísmo? Sin embargo, si “catalogamos” categóricamente este pensamiento aparentemente fantástico e infantil como un animismo o un panteísmo primitivos, sin más, quedaríamos sin comprenderlo en modo alguno. *Kokoro*, traducido en español, *grosso-modo*, sería corazón, espíritu o alma⁴. Pero el problema es que, en rigor, no se puede establecer una equivalencia exacta entre *kokoro* y ninguno de estos conceptos occidentales. *Kokoro* es una palabra realmente difícil de traducir. Y también difícil de captar con razonamiento. O tal vez sería más exacto decir que está fuera de una captación lógica o racional. Por supuesto, dicha palabra no es la única que tiene esta dificultad. También muchas de las palabras íntimas que se mueven en el seno de la vida y pensamiento japoneses suelen tener la misma característica⁵.

³ Creemos que es oportuno recordar aquí la frase extraordinaria de Unamuno en su libro *Del sentimiento trágico de la vida*: “¿No es acaso que todo tiene un alma, y que esa alma pide liberación?”. “¡Oh tierras de Alvar González / en el corazón de España, / tierras pobres, tierras tristes, / tan tristes que tienen alma!”, canta nuestro poeta Antonio Machado (Campos de Castilla). La tristeza de los campos, ¿está en ellos o en nosotros que los contemplamos? ¿No es que sufren? (Col. Austral, 12.^a ed., p. 180).

⁴ Según el diccionario, *kokoro* es una entidad espiritual con las actividades de *chi*, *jô*, e *i*, esto es, inteligencia, sentimiento y voluntad. Pero en realidad, parece que en nuestro *kokoro*, la importancia de *jô* supera con mucho a las demás funciones. Hay razón, pues, de que en Japón tengamos, en general, mejores obras literarias que filosóficas en el sentido propio de la palabra y que, dentro del campo literario, la poesía lírica sea más importante que la épica y sean más los ensayos y diarios de vida sentimental, muchas veces femeninos, que las historias con una descripción fría y realista. También existe suficiente razón de haber florecido en nuestro ámbito cultural un género tan típico como *kyûtei nyôbo bungaku*, la literatura de *las meninas*. El *kokoro* japonés no es otra cosa que *jô* o *nasakegokoro*, sentimiento. Así Monzaemon Chikamatsu (1653-1724), nuestro gran dramaturgo, pudo convertir su frase aparentemente insignificante en un lema tan conocido allí como el calderoniano *la vida es sueño* aquí: *hitowa nasakeno kokoronô hana*, esto es, el hombre es la flor de corazón sentimental. Por lo tanto, se puede incluso decir que el acto de pensar o meditar japonés tiene abundante infiltración de *jô*. Allí también *sentir* y *pensar* se identifican. No sería pues necesario repetir que, según el pensamiento de Unamuno, el espíritu es “en su mayor parte irracional o sentimental”.

⁵ En sentido estricto, ninguna lengua es traducible, es decir, sustituible por otra lengua, ya que la lengua “es el receptáculo de la experiencia de un

Decimos *kokoro to karada*, esto, es, alma y cuerpo, pero también decimos *te-no kokoro* o *tegokoro*, kokoro de la mano, *ashi-gokoro*, kokoro del pie, *kigokoro*, kokoro de *ki* (= espíritu), etc. Nadie tomaría en serio la afirmación de que tanto *te*, mano, como *ashi*, pie, tienen su propia alma. En realidad, normalmente la palabra *tegokoro* se emplea indistintamente de la palabra *te-kagen*, control de la mano, y significa una manera flexible de tratar a una persona, una cosa o un asunto, es decir, un cierto arte o tacto al obrar. La expresión se basa en que si la mano se utiliza demasiado mecánica e insensiblemente no se puede realizar un trabajo delicado. De ahí que la frase "añadir *tegokoro*" se emplee con frecuencia en el sentido de resolver un asunto con tacto, sin aplicar demasiado rígidamente las reglas establecidas, considerando las circunstancias particulares de cada caso.

Pero si reflexionamos bien sobre la palabra, nos damos cuenta de que encierra un significado mucho más profundo que el sentido metafórico que acabamos de referir. Si se profundiza la función desenvuelta, sensible y viva de una mano, se convierte en algo más que una simple funcionalidad bien entrenada y elevada. Ya la mano no es un mero instrumento que se mueve con fidelidad y pasividad según la orden cerebral. Se comporta, ella misma como si fuera un ser vivo independiente. No obedece necesariamente al control de la voluntad. A veces llega a realizar una labor maravillosa superando con mucho al alcance de la voluntad consciente. Y, en tal caso, es nuestra conciencia quien aprende de la mano experta. En efecto, la verdadera función de una mano no puede ser de otra manera. Mientras una mano trabaja sólo cumpliendo el mandamiento de la conciencia, no libera todavía su propia facultad con plenitud. Desde este punto de vista, no podemos tratar una mano plenamente despierta y libre como un simple trozo fragmentario del cuerpo. Hay que admitir entonces que una mano, siendo una parte integrante del cuerpo y una cosa material o instrumental, a la vez supera y se convierte en algo individual y completo. La pa-

pueblo y el sedimento de su pensar; en los hondos repliegues de sus metáforas (y lo son la inmensa mayoría de los vocablos) ha ido dejando sus huellas *el espíritu colectivo del pueblo*, como en los terrenos geológicos el proceso de la fauna viva" (*En torno al casticismo*, col. Austral, 6.ª ed., p. 42) y que "el platonismo es la lengua griega que discurre en Platón, desarrollando sus metáforas seculares" (*Del Sentimiento*, ob. cit., p. 227). Sin duda fue por esta razón por la que Unamuno quiso leer a Kierkegaard en danés. Sobre todo esta palabra *kokoro* es realmente intraducible a otra lengua precisamente por tratarse de una realidad fundamentalmente "incomunicable": pues Unamuno también reconoce que el espíritu es "en su mayor parte incomunicable" (*El Greco*, ob. cit., p. 751).

labra *tegokoro* se puede entender como una hábil expresión dada a esta mano viva.

Pero con la explicación que acabamos de hacer no nos parece aún haber agotado todo el sentido de la palabra. Donde culminan la función libre y la sensibilidad viva de la mano se descubre su *tegokoro*, el espíritu de la mano, con sus facultades de inteligencia, sentimiento y voluntad. Semejante mano conoce a fondo las características, hábitos y hasta los sentimientos de aquello con que ella tiene que tratar. Y capta susceptiblemente su dolor y alegría. Así descubrimos que la cosa misma que toca la mano tiene también su propio *kokoro*. Cuando se comunican y se entienden perfectamente el *kokoro* de la mano y el del objeto, nace entonces una obra excelente. Cuando la mano se familiariza bien con el *kokoro* del objeto y, conociéndolo perfectamente, obedece a su verdadero deseo e inclinación, entonces por vez primera éste muestra su auténtica naturaleza hasta entonces oculta. Los artesanos y espadachines de un antaño lo sabían bien y trataban celosamente a sus herramientas, materias y espadas con un verdadero amor y respeto como si fuera cada una un ser vivo con su propia alma individual⁶.

Nos hemos referidos antes a la palabra *kigokoro*. En realidad, *ki* y *kokoro* se emplean muchas veces indistintamente. Por ejemplo, decimos "*ki* (o *kimochi*) *ga kayou*", se comunica *ki*, en el mismo sentido de "*kokoro ga kayou*", se comunica *kokoro*. Como ya hemos visto, *kokoro* o *ki* no sólo se comunican entre hombres, sino también con los demás animales, vegetales, con los objetos inanimados, o hasta con un paisaje o un entorno familiar. En tal caso ocurre a veces que no solamente se comunican algo secreta o esotéricamente entre aquellos concernientes, sino también el *kokoro* de uno llega a contagiar al del otro hasta tal punto que una tercera persona puede percibir muy claramente tal asi-

⁶ ¿Fantasías orientales? Sin embargo, Unamuno no sólo coincide con esta idea, sino que la lleva mucho más lejos, casi hasta el extremo: "No es un sueño más absurdo que tantos sueños que pasan por teorías valderas el de creer que nuestras células, nuestros glóbulos, tengan algo así como una conciencia..." (*Del Sentimiento*, ob. cit., p. 115). Y en la página siguiente: "En nosotros nacen y mueren a cada instante oscuras conciencias, almas elementales y este nacer y morir de ellas constituye nuestra vida". Esta fantasía unamuniana cobra un sentido serio y deja de ser una mera fantasía poética —o mejor, ¡precisamente por serla en su pureza!— cuando dice: "Lo único de veras real es lo que siente, sufre, compadece, ama y anhela, es la conciencia; lo único sustancia les la conciencia" (p. 120). Este último vocablo "sustancial", ¡tremendamente unamuniano! Y también en otro lugar del mismo libro: "En las profundidades de nuestro propio cuerpo, en los animales, en las plantas, en las rocas, en todo lo vivo, en el Universo todo, hemos de creer con la fe, enseñe lo que enseñare la razón, que hay un espíritu que lucha por conocerse, por cobrar conciencia de sí, por serse —pues serse es conocerse—, por ser espíritu puro..." (p. 160).

milación. Así los objetos que una persona se ha habituado a tener cerca de sí durante largo tiempo, o la casa donde habita desde hace mucho, terminan cobrando la fisonomía de ella. Que el *kokoro* de Toledo poseyó al Greco hasta tal punto y que la ciudad imperial después de haber sido habitada por el cretense asimiló tanto de él que ya no podemos ni siquiera imaginarla sin su presencia, o viceversa, lo comprendieron inmediatamente los visitantes extranjeros como Maurice Barrès o R. M. Rilke. Y Unamuno también señaló más de una vez esta interferencia misteriosa entre el hombre y su ambiente⁷. Ortega asimismo demostró ser muy perspicaz en captar que un paisaje o ambiente una vez familiarizados se convierten en una parte imprescindible de la existencia humana⁸.

Si hasta unos utensilios y viviendas llegan a asimilar al dueño, no es nada sorprendente que las obras creadas por un hombre reflejan con mayor intensidad su espíritu y fisonomía. Nadie pondría en duda que una obra de arte causa una fuerte impresión no tanto porque está conseguida con una técnica excelente o contiene una idea estupenda sino porque el espectador puede

⁷ Por ejemplo, en el mismo libro *Del Sentimiento* confiesa: "Y por lo que a mí hace he sentido que la Naturaleza es sociedad, cientos de veces, al pasearme en un bosque y tener el sentimiento de solidaridad con las encinas que de alguna oscura manera se daban sentido de mi presencia" (p. 117). Lo cual nos recuerda aquellas célebres "correspondances" baudelairianas: "La Nature est un temple ou de vivants piliers / Laissez parfois sortir de confuses paroles: / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers". Pero hay que dejar en claro que este bosque de "símbolos" no tiene mucho que ver con el unamuniano que es verdadero bosque castellano con sus encinas recias y animadas. Y también en otra ocasión dice: "¿Y no es acaso el campo castellano una prolongación del alma del pueblo que le habita?" (*Obras Completas*, VII, p. 767). Es decir, para Unamuno el paisaje es la creación de su paisanaje. Pero, al mismo tiempo, viceversa, todos somos condensación del ambiente en que vivimos" y así el paisaje crea o invade al paisanaje: "¿No se refleja acaso en el paisanaje el paisaje? —pregunta Unamuno—. Como en su retina, vive en el alma del hombre el paisaje que le rodea" (Esta última frase es citada por Laín Entralgo en su libro *La Generación del Noventa y Ocho*).

En el artículo *El Greco* Unamuno estimó que el pintor, mejor que ningún otro", llegó a "consustanciar" su espíritu con el austero y triste espíritu de Castilla, con su paisaje y paisanaje.

⁸ "Y cuanto más profunda y personal sea en nosotros la actividad que realizamos, más exclusivamente se refiere a una parte del mundo, y sólo a ella, que tenemos delante de nosotros. A veces hallamos en nuestra acción una como zozobra y titubeo, como inquietud y torpeza. El idioma francés expresa esta situación muy finamente con la palabra *dépaysé*. Estamos des-paisados, hemos perdido el contacto con nuestro paisaje. Y, sin embargo, no es fuera donde notamos la perturbación, sino dentro de nosotros. Como nos han quitado la otra mitad de nuestro ser, sentimos el dolor de la amputación en la mitad que nos queda" (*Muerte y Resurrección*, en *Notas*, col. Austral, 10.^a ed., pp. 74-5).

sentir en ella la viva presencia del espíritu del autor: su belleza es, como decía Durero, “el tesoro misterioso del corazón humano”. Hay una frase popular: *Hotoke tsukutte tamashii irezu*, que quiere decir que el que esculpe una estatua de Buda, falla al no inspirarle su alma. Una obra aparentemente perfecta, pero con un fallo fundamental, tan fundamental que puede anular todo el mérito del resto. Con todo su virtuosismo sorprendente la obra está muerta⁹. Pero, en rigor, ¿el alma de una obra es

⁹ ¡Estar vivo!, en cuyo entorno gira el criterio artístico de cada tiempo, de cada pueblo y de cada hombre, ¿Qué es lo que determina? Recordemos que la monografía de Cossío fue una ardorosa exaltación del *naturalismo* que triunfa en el Greco *español* en oposición al *italiano*” y notemos bien que Cossío aplicó este concepto “naturalismo” no sólo al realismo grequiano en el sentido usual de la palabra, sino también, y sobre todo, a su “intensa exacerbación”, su “frenesi saludable”, su entrega “sin freno, al extravagante modo de componer y a su desconyuntado sistema de expresar”, a sus “geniales impulsos”, etc. Escuchemos un momento lo que habla de *San Mauricio*: “El cuadro, dice bien Justi desde este punto de vista, parece una mascarada; pero le falta, a mi juicio, añadir lo esencial: aquellas figuras son máscaras *sin careta*. Y en eso estriba precisamente, en la falta de disfraz, tanto en la actitud como en el desnudo, y sobre todo en el semblante, la alta significación original del *San Mauricio*...” (Col. Austral, 3.^a ed., p. 123). Y el historiador del arte compara el cuadro con el *Lavatorio*, el mejor Tintoretto en España, de la siguiente manera: “Nada tan elocuente como el contraste que ofrece con el *San Mauricio*, en el aspecto de que ahora tratamos. Nadie pondrá en duda que los apóstoles son tipos de Venecia, vestidos hasta con afectación a la veneciana; y no hay que decir nada del veneciano pórtico y de los palacios y lagunas que forman el escenario. Con todo eso, nótase que los personajes no están disfrazados, pero llevan el *traje y la cara de los días de fiesta*; no son precisamente aquellos discípulos de Jesús de que habla el Evangelio, pero *querrian serlo*; hay en su naturalismo suavidades y retoques, algo que excede de lo real, que es “más bello que la naturaleza”, y que jamás existe en la composición ni en los tipos españoles del Greco (ibid.). Graciosa la expresión “la cara de los días de fiesta”. El criterio de Unamuno ante “lo vivo” es, a veces, ambivalente. Pues parece que hasta Velázquez no le pudo satisfacer plenamente por ¡faltar “nimbo”!: Con frecuencia las figuras no forman un todo con el fondo, que es menos accesorio de decoración pobre. Velázquez, el más castizo de los pintores castellanos, era un pintor de hombres, y de hombres enteros, de una pieza, rudos y decididos, de hombres que llenan todo el cuadro”. Después de comentar así sigue: “A esta seca rigidez, dura, recortada, lenta y tenaz, llaman “naturalidad”, todo lo demás tiénelo por artificio pegadizo o poco menos. Apenas les cabe en la cabeza más naturalidad que la bravía y tosca de un estado primitivo de rudeza”. (*En torno al casticismo*, ob. cit., pp. 58-59). En esa época para Unamuno la *corrección humana* de la naturaleza no significaba “falsificación” sino “verificación”. Pero en el *Prólogo* antes citado se lee: “Este nuestro naturalismo de inconsciente filosofía explica nuestro realismo estético, que otros pueblos tienen por brutal; nuestros Cristos sanguinolentos y con pelo natural, todo eso en que buscamos *la emoción patética* más que *la expresión ideal*”. (p. 17). Vemos que Unamuno coincide básicamente con la opinión de Cossío. En el mismo texto el pensador vasco dice también que “si mañana me presentan un caballo que responda hasta en sus más menudao partes al tipo trazado por un tratadista hipóco, me acercaré a tocarlo a ver si es

la de su autor? Sin duda, en una obra de un verdadero artista está patente la presencia de su espíritu. Pero, por esta razón, ¿se puede decir que existe esta identificación? ¿No tenemos abundantes casos paradójicos en los que una obra de arte adquiere un rasgo aún más intensamente personal del autor cuando ella escapa, quiera o no quiera, a la voluntad de éste? ¿Qué podemos decir si nos encaramos con un arte como el de las *Pinturas Negras* de Goya?

Una obra de arte, a la vez que existe como expresión ideal de la voluntad de un individuo, parece ser algo que la trasciende, no sólo en el sentido de que ella es hija de su *Zeitgeist* y de sus circunstancias múltiples y analizables, sino también por su propia independencia adquirida. En este sentido, tal vez sería más exacto decir que el alma de una obra es, más que la de su autor, de ella misma. Pues bien, una obra de arte también tiene su propia alma individual. Esta conclusión resulta, a primera vista, demasiado evidente después de nuestro argumento acerca de *tegokoro* y parece que le hemos dado innecesarias vueltas. De momento, pasemos adelante sin profundizar en ello.

Ahora, si alguien pregunta en qué parte de la obra está su alma, no podremos responder de otra forma sino que está en su expresión, esto es, en su aspecto mismo, en su cuerpo en sí. De este modo, el alma y el cuerpo de una obra son una misma cosa y no podemos pensar en uno sin el otro. En efecto, Unamuno mismo ya se refirió a este punto en su ensayo titulado *Cuerpo y alma del estilo* (1924). Hablando de la belleza natural de Fuerteventura, la isla donde el escritor pasó su áspero período de exilio, dice como sigue:

“La desnudez, la más noble desnudez, el descarnamiento más bien, es el estilo de esta isla afortunada, en que se gusta toda la hondura del aislamiento. Y el estilo de esta isla es ella misma, es la misma isla. Espíritu y cuerpo son una sola y misma cosa. Su cuerpo es ella misma, es la isla como valor espiritual y eterno”¹⁰.

Es una opinión muy interesante. Lo es especialmente para nosotros japoneses. ¿Ha podido afirmar así Unamuno porque habló de una isla, trozo de la Naturaleza, con un sentido poético? Es posible. Pero, al mismo tiempo, nos parece más que eso. Nos

de verdad, si es de carne” (p. 18). En semejante tipo de realismo Unamuno tampoco puede evitar la nota de “algo que excede de lo real” y lo llama “el realismo de idea”, en su artículo sobre el Greco, considerando, en cambio, al arte de éste “naturalísimo”, como la encarnación viva del alma castellana.

¹⁰ *Obras Completas*, VII, p. 897.

parece más correcto pensar que en la base de su cosmovisión, incluyendo al hombre, existe un pensamiento monista como éste. Es decir, al igual que la misma isla desnuda que aparece ante los ojos de Unamuno es, a la vez, su alma —¡sin ningún sentido retórico!—; la naturaleza desnuda del hombre para él es algo que existe como individuo entero e inseparable, que no se puede llamar ni cuerpo ni espíritu. Si se insiste en hacerlo, para él el cuerpo se convierte en algo muy espiritual y el espíritu, muy carnal: “Si el cuerpo quiere ser cielo en la tierra, el alma quiere ser tierra en el cielo”, así cantó Unamuno modificando a Lope de Vega¹¹.

El punto de vista es tan primario que no cabe resistir a la dureza de la lógica. Si intentamos perseguirlo con un razonamiento demasiado riguroso, se escapa escurridizamente dejándonos solamente sus despojos en nuestras manos. El novelista japonés, contemporáneo de Unamuno, Sôseki Natsume (1867-1916) dijo más o menos que si uno atribuye importancia excesiva al sentimiento, éste acaba arrastrándole; sin embargo, si persiste en su razón, la relación humana se endurece, lamentándose del hecho de que en cualquier caso esta vida mundana no es nada fácil de llevar. Pero, en realidad, lo que la razón hace rígido no se limita sólo a la vida social, sino también ocurre que si se persiste a fondo en la razón, o la materia o el espíritu, alguno de los dos tiene que morir, tiene que desaparecer. El dilema irresoluble que existe entre un idealismo hegeliano que toma todo el fenómeno físico como autodesarrollo del espíritu mismo y un materialismo marxista que considera todo el fenómeno espiritual como la manifestación de las leyes dinámicas de la materia misma, ilustra muy bien el hecho. Naturalmente el pensamiento de Unamuno expresado en el párrafo citado no es compatible con ninguna de estas ideas *absolutas*¹². Pero, ¿es eso todo?

Esta visión monista suya, ¿no parece presentar, en el fondo, discrepancias no pequeñas con la concepción cristiana que afirma la distinción entre el cuerpo y el espíritu? ¿Cómo resolvió el dilema Unamuno que fue, por otro lado, un cristiano apasionado? ¿Quizá esta contradicción fue una de las causas de su agonía y “oscuridad”? ¿O tal vez este punto de vista primitivo se puede atribuir a la sangre vasca que corría por sus venas?¹³

¹¹ *Antología Poética*, Col. Austral, 6.^a ed., p. 138.

¹² “Mas me temo que en estas oposiciones absolutas, como entre naturalismo e idealismo, están jugando con los vocablos, y que las afirmaciones de un sistema son traducibles en las del otro, sin más que cambiar la clave” (*Prólogo*, ob. cit., p. 16).

¹³ Pues Unamuno, inmediatamente después del párrafo citado, explica: “En nuestra lengua vasca no hay un nombre especial para designar el cuerpo; un nombre originario. El que se usa hoy, *gorputza*, deriva del latín *cor-*

¿O quizá es un eco más cercano del panenteísmo krausista que, sin duda, le influyó al joven Unamuno a través del contacto directo con los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, sobre todo, con Giner y Cossío¹⁴? ¿O más bien deberíamos tomarlo como un caso típico del pensamiento español tradicional que identifica la tierra con el cielo, la existencia con la esencia, lo humano con lo divino, como Américo Castro sostiene? No lo sabemos. No obstante, tampoco es nuestro propósito indagar estos problemas en este espacio limitado, ni tratar de captar la filosofía de Unamuno como un sistema coherente. Lo único que podemos afirmar con certeza en este momento es que el modo de ver las cosas que se refleja en el párrafo susodicho de Unamuno nos resulta muy familiar a nosotros japoneses. El *tegokoro* mismo no puede existir fuera de la mano. Es la mano misma. Para los antiguos japoneses, para los poetas de Manyō, verbi-gracia, bastaba mirar las cosas concretas y no preguntaban más. Miraban sin cansarse (*akazu nagamu*) cada cosa con gran amor y asombro, y entonces brotaban espontáneamente sus *uta*, poemas, en voz sonora, de sus almas vírgenes¹⁵. Cada cosa menuda

pus. ¿Es que nuestros antepasados, los vascos o euscaldunes prehistóricos, no conocían el cuerpo? Ciertamente que no. Cuando no se ha llegado a una concepción animista, cuando no se cree que en el cuerpo del hombre habite un alma que puede separarse de él y sobrevivirle, cuando no se ha formulado, con mayor o menor precisión, una doctrina dualista, no hace falta un nombre para designar el cuerpo” (ob. cit., pp. 897-8).

¹⁴ Unamuno debió de mantener una relación muy cordial con Cossío a lo largo de su vida y en una de sus cartas escritas a él llama precisamente a Giner de los Ríos “nuestro Sócrates español” y evoca el recuerdo personal de “aquel hombre —¡todo un hombre, y nada menos que un hombre!— que no sé si me dio alguna idea nueva, alguna que no la hubiera encontrado antes en otra parte; pero sé que *me ayudó a parir no pocas de mis ideas, y me ayudó a descubrir no pocos rincones de mi propia conciencia intelectual...*” (La carta lleva la fecha “9-II-17” y es citada por Julio Caro Baroja en el *Prólogo de De su jornada (fragmentos)* por Manuel B. Cossío, Aguilar, 1966, p. XXVI). Un lector precavido de la monografía *El Greco* debió darse cuenta de que allí aparece el nombre de “don M. de Unamuno”. Pues, al descifrar aquellas cifras griegas del pañuelo blanco que asoma del bolsillo de Jorge Manuel en el cuadro del *Entierro del Conde de Orgaz*, Cossío consultó a “los helenistas, dentro y fuera de España”, y entre ellos figuraba también Unamuno (ob. cit., p. 156).

¹⁵ La palabra *nagamu* tiene tres sentidos principales distintos adoptando cada uno un signo chino distinto y sobreviviendo uno solo entre todos en el lenguaje actual: mirar. Según el diccionario *Kōjien*, que sin duda se apoya, directa o indirectamente, en la opinión de Norinaga manifestada en sus ensayos *Ashiwakeobune* o *Isonokamisazamegoto*, la palabra significa: 1) alargar, respirar profundamente, suspirar; 2) mirar, fijar la vista, extender la vista; 3) cantar alargando y modulando la voz, recitar, crear poemas. Pues las letras lo han amputado al verbo y lo han matado en su mayor parte, pero antes de convertirse en una palabra escrita, en una palabra *cultural*, es decir, cuando estaba aún vivo y sólo habitaba en el *templo vivo* o volaba en el aire vibrante, todos estos sentidos eran una sola unidad. Norinaga

se presentaba a estos poetas como un inmenso mundo completo. Los “brotes de junquillos” (*ashikabi*) o los de “helechos” (*sawarabi*) les revelaban el Universo en creación, en su génesis o en la presencia ya patente de la primavera. O, más exactamente, eran el génesis mismo, eran la primavera misma. De ninguna manera eran sus “símbolos”. Su ojos, su *Sehen*, eran tan robustamente sanos —como los de los pintores de las cuevas de Altamira— cuya visión no se descompone. Captan cada objeto en su integridad individual implicando, a la vez y sin ningún esfuerzo, al Universo entero. Un milenio después, cuando el poeta Bashō (1644-1694) dio importancia al “aprender del pino lo que es suyo y del bambú lo suyo”, sin duda quiso penetrar hasta el fondo de cada objeto y consumir, con su esfuerzo ascético, aquel *akazu nagamu* de los poetas de Manyō. Un siglo más tarde el esteta Norinaga (1730-1801) se entregó a una empresa titánica, la de resucitar el pasado mitológico y poético a través de su paciente y abnegada labor filológica. Su referencia al pasado remoto en busca del alma y del mundo antiguo donde no hubo ni antagonismo entre el cuerpo y el alma, ni el trecho “del dicho al hecho”¹⁶, significaba a un tiempo para Norinaga llegar a su propia alma virgen, *magokoro*. Para llegar a sí mismo necesitaba este peregrinaje tan largo porque “los antiguos fueron sencillos y poco mentirosos, pero los modernos somos retóricos y mentirosos (*Ashiwakeobune*). Los modernos, sin ninguna excepción, estamos contaminados por *karagokoro*, el idealismo y el racionalismo, y hemos perdido por completo nuestro *magokoro*, el verdadero *kokoro*, el *kokoro* originario, de modo que se da la paradoja de que hoy día, si no estudiamos, no podemos conocer el *michi*, camino hacia la verdad, no conoceremos nuestro propio *magokoro*”¹⁷. Entonces ¿cómo la naturaleza se mostró al *magokoro* de Norinaga?

opina también que pensar era una acción humana mucho más dinámica que hoy imaginamos y que significaba un acoplamiento o un trato íntimo con el objeto que se piensa. Según él, *kangau*, pensar, es originariamente *ka-mukau*, esto es, *ka-mikau*. Y *ka* es un prefijo sin sentido, mientras que *mikau* o *mukau* significa íntimamente comunicar, cruzar o acoplar (*kau*) el cuerpo (*mi*).

¹⁶ “El verbo fue en el comienzo, / no la idea, la visión; / ‘¡Hágase!’, dijo, y al lienzo llenó de formas el son. / Del dicho al hecho no hay trecho; / hace el que dice avío; / que hace la corriente lecho / y al dicho le dicen río”. (*Logos, Antología poética* de Unamuno, ob. cit., p. 150). En idioma japonés *koto* significa, según el mismo diccionario, 1) palabra; 2) trabajo, faena, obra, quehaceres, empresa, hecho, accidente, emergencia, asunto, fenómenos naturales, etc.; 3) lo que es distinto de los demás, lo que no es normal. Y lo mismo que antes, estos sentidos ahora fragmentados eran aspectos de un solo cuerpo, estaban fundidos en uno.

¹⁷ Tamakatsuma, capítulo 23. Aquí también Unamuno coincide con la idea de Norinaga al decir que: “El hombre miente y aprende de otros hombres la mentira. En el trato social hemos aprendido la mentira... Y como el

"...En nuestro país, hemos tenido siempre sólo una manera recta y graciosa de ver las cosas y, como nunca nos preocupamos de discusiones vanas que buscan y fabrican tales principios que no podemos ver, ni oír; el fuego es simplemente fuego, el agua es simplemente agua. No tenemos otro modo de ver sencillamente que el cielo es cielo, la tierra es tierra, el sol y la luna son sol y luna sin más" (*Isonokami sazamegoto*).

Esta afirmación tajante y limpia de titubeos, ¿no nos recuerda aquella mirada y aquel oído¹⁸ de Unamuno cuando admiró sin saciarse (*akazu nagametsu*) la isla de su destierro? ¿Y además, no corresponde exactamente a la afirmación que hizo en su ensayo titulado *¿Qué es Verdad?* (1906).

"¿Qué quiere decir la nieve, el rayo, la cristalización, la partenogénesis, el atavismo?, nos preguntamos. Y no quieren decir más que lo que dicen, porque la naturaleza no miente"¹⁹.

No quieren decir más... y sin embargo, "¡Nos lo dicen todo!"²⁰.

Antes nos hemos referido a que una obra de arte también tiene su propia alma individual y que su alma está en su cuerpo en sí, que su alma es el cuerpo mismo. Ahora, igual que una piedra o un trozo desecado de una planta, una obra escultórica tiene su alma manifestada en su expresión, en su fisonomía, en la superficie hasta donde pueden llegar nuestra vista y tacto, sin que pierda en ningún modo, no obstante, la importancia de la parte interior invisible e intocable de la obra, en la que sentimos o

hombre dice una cosa y piensa o siente otra, suponemos que también la naturaleza suele pensar o sentir de un modo y presentárenos de otro suponemos que la naturaleza nos miente". Y sigue: "Estoy persuadido de que si la absoluta veracidad se hiciese dueña de los hombres y rigiese sus relaciones todas, si acabase la mentira, los errores desaparecerían y la verdad se nos iría revelando poco a poco". (*¿Qué es Verdad?*, en *Soledad*, col. Austral, 5.^a ed., p. 151-2). Según Norinaga, al *mogokoro* corresponde *mono no aware* el ¡ay! de las cosas. Pues, dice: "Cada vez que vemos, oímos o tocamos por nuestros propios sentidos, cualquier cosa, en cualquiera de sus aspectos, de este mundo, gustarlo hasta toda la hondura de ella en nuestro *kokoro* y conocer directamente al *kokoro* de la cosa por el *kokoro* nuestro, esto se llama 'conocer al *kokoro* de la cosa', o 'conocer *mono no aware*', el ¡ay! de la cosa" (Shibunyōryō). Sin embargo, para lograr esta comunión directa entre el espíritu y las cosas, se necesita también conocer al espíritu puro antiguo. Fe e intentos similares a los de Unamuno que creyó llegar a la roca viva del espíritu de su casta, "al arranque de su vivificación y regeneración en la humanidad eterna" a través de conocer a su Don Quijote y su mística castiza.

¹⁸ "El cuerpo canta; / la sangre aúlla; / la tierra charla; / la mar murmura; / el cielo calla y el hombre escucha". (*Romancero del destierro*, *Antología*, ob. cit., p. 110).

¹⁹ *¿Qué es Verdad?*, ob. cit., p. 151.

²⁰ Cf. *Incidente doméstico*, *Antología*, ob. cit., pp. 76-7.

intuimos, aunque siempre a través de la superficie, el sentido de su materia, masa, densidad y dinámica. Si la tierra no tuviera su dinámica interna que explota hacia el exterior, por supuesto los pliegues de su superficie perderían su fuerza expresiva. Si una perla no tuviera volumen y masa, su brillo no emanaría desde tanta hondura. Sin embargo, una pintura, que no tiene volumen, ni masa, siendo sólo bidimensional, también parece emanar su *belleza* desde su hondón invisible, parece ocultarnos su alma detrás de lo que es claramente visible. Pero una pintura, lo mismo que la nieve y el rayo, tampoco dice más de lo que dice. Lo que pasa es que nuestra intuición, nuestro anhelo, nuestra alma buscan el alma de la obra y efectivamente la encuentran, poco a poco, pero a medida que la encuentran, la poseen, nuestros ojos, convertidos en una especie de cabeza de Medusa por el racionalismo, van petrificando instantáneamente todo lo que ven. Así como el arco iris que se aleja a cada paso que damos hacia él, el alma de la obra huye de nuestra escrutadora mirada, conduciéndonos engañosamente hacia su laberinto, hacia la profundidad infinita de su caverna oscura. Si, como dice Unamuno, "por sutil magia, por misterioso proceder, la naturaleza miente a los mentirosos"²¹, la obra de arte también nos engaña. Sin embargo, para los que tienen su *magokoro* descubierto, o los ojos libres de cualquier tipo de racionalismo, o, como Unamuno llama, los "ojos de carne resucitada"²², el alma de la obra se les muestra en su figura desnuda, allí casi flotante en la superficie de la obra, incluso desligándose del cuerpo material. Ya ella no les "miente". Está en la expresión misma en sentido riguroso de la palabra. El bastidor, el lienzo, hasta los colores como materia son, más que su cuerpo, su *ambiente*. El cuerpo y el alma de la pintura están —o mejor dicho, *está*, ya que son una sola y misma cosa— en su fisonomía, en su expresión, en su pura forma con sus valores cromáticos. Verdaderamente una expresión *es*, una forma *es*²³.

En realidad esto lo sabe y lo cree todo el mundo, y en esta convicción se ha creado todos los museos modernos. Sin esta convicción no hubiera podido realizarse ni una sola *restauración* de pintura. No se hubiera podido llevar a cabo una operación como despegar la capa fina de pintura de su antiguo soporte original y transplantarla a un nuevo lienzo, o como, en casos ex-

²¹ *¿Qué es Verdad?*, ob. cit., p. 152.

²² *El Greco*, ob. cit., p. 756.

²³ *¿Disparate?*, *¿absurdo?* "¡Como si las fórmulas no tuvieran vida! ¡Como si una nube que descansa en un risco no tuviera más vida que el risco mismo!" (*Casticismo*, ob. cit., p. 22). Y "las fórmulas que vemos fuera tienen un *dentro* como lo tenemos nosotros, y así como no sólo nos conocemos, sino que *nos somos*, ellas *son*" (p. 23).

tremos, lo que han hecho expertos italianos, que han desprendido los antiguos frescos de las paredes de iglesias o conventos ruinosos y los han separado en estratos distintos como si pelaran cebollas consiguiendo, de este modo, aislar acrobáticamente, no sólo la obra auténtica original del maestro sino también su propio dibujo, conservando al mismo tiempo la obra falsa que los cubría, ya que ésta es también de gran valor histórico y artístico. Cada cuadro así restaurado lleva consigo todavía un poco de tierra original junto con algunas nuevas materias añadidas, las mínimas necesarias para su conservación. ¡Les hubiera gustado que llevaran solamente el puro espíritu de la pintura! Es decir, sólo el *espectro* de la pintura. No es una contradicción con lo que decíamos. Porque un ser, cuando es arrancado de su *ambiente* tan drásticamente, ya no puede ser más que un espectro, aunque en verdad, por otro lado, nuestro sentimiento humano prefiere su espectro antes que su desaparición total. Meditamos con frecuencia sobre aquella observación de Ortega acerca del "paisaje" hecha en su hermoso artículo *Muerte y Resurrección*. A veces, en un museo, tenemos la sensación de escuchar un coro ahogado de las obras de arte que se quejan de la dolorosa amputación de su paisaje, de su doloroso estado de "dépaysées".

Madrid

YASUNARI KITaura