

LA PROFUNDIDAD DE VELÁZQUEZ Y EL HUMANISMO TRASCENDENTE DE UNAMUNO: DETONANTES EN LA PINTURA DE YASUMASA

THE DEPTH OF VELÁZQUEZ AND THE TRANSCENDENT HUMANISM OF UNAMUNO: TRIGGERS IN THE YASUMASA PAINTING

Clara COLINAS MARCOS
Universidad de Salamanca y UNIR
clara.colinas@unir.net

El legado y alcance del pensamiento de Miguel de Unamuno (1864-1936) puede claramente percibirse en los numerosos e ingentes estudios dedicados a su obra y en la alta estima hacia su persona, así como gracias a la admiración que autores de otras disciplinas, mostraron ante su extraordinaria aportación. Entre ellas, destacable por lo expresa y apasionada dedicación, fue la sincera admiración que sintió por él Toshima Yasumasa (1934-2006), que encontró en el pensamiento de Miguel de Unamuno muchas de las claves para lograr desarrollar su propuesta artística: única, inspirada y de extraordinario valor.

Además de estos dos hallazgos que marcarían, ya por siempre, la obra de Yasumasa, se encuentran claro está, la estela de una tradición estética que en Japón representa uno de los elementos definitorios de su cultura: la herencia de ese amor por la naturaleza y los bosques, su profundidad y su riqueza, equilibrada con el alto valor que tan magna cultura le otorga a lo mínimo. Yasumasa [Figura 1] no pertenecía a ninguna generación artística, ni manifestaba tener en Japón un referente estético o influencias: ni las recibió, verdaderamente, ni tampoco las ejerció (Sosyu, 2015, 8).

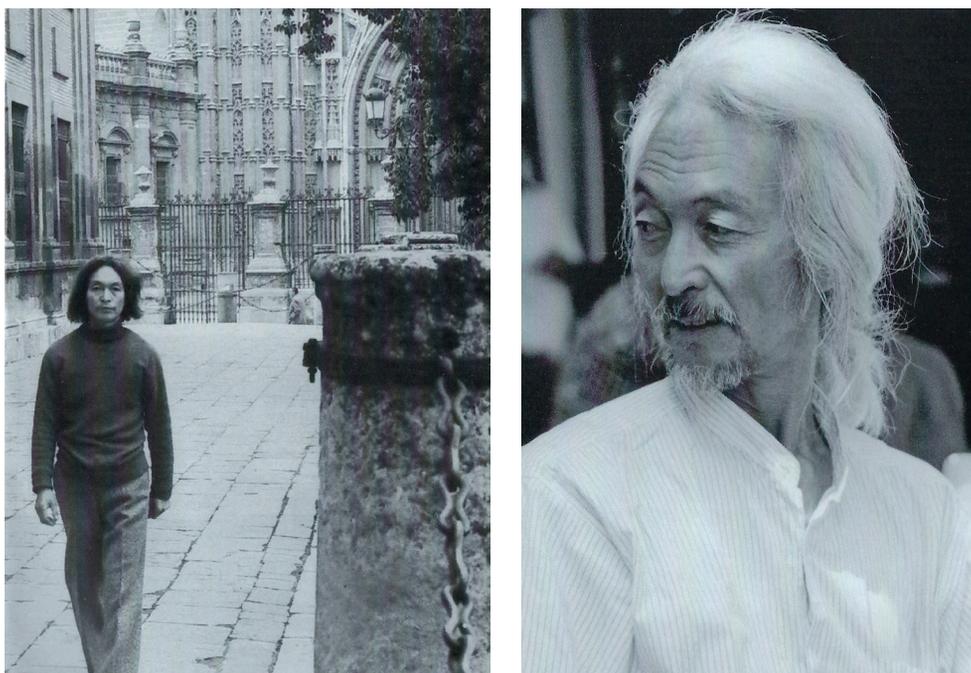


Figura 1. Retratos del artista.

No obstante, Toshima Yasumasa conectaría con los escritos de Unamuno al instante, porque en ellos encontró una búsqueda que él perseguía, de la eternidad; él manifestó claramente su interés por ese «grito del Unamuno que no quiere morir» que a su vez –decía– le permitía seguir pintando. Palabras reveladoras, palabras que hablan de un compromiso con la vida, máxime si se tiene en cuenta que Yasumasa había sufrido una crisis existencial fortísima; crisis que fue superada gracias a su vocación por el arte, a su estancia en España y a su conexión con la obra de Unamuno. Shigyo Sosyu¹ lo expresa claramente: el cómo Yasumasa fue acercándose gradualmente y siempre en soledad al abismo que trae consigo el fenómeno vital, encontrándose con el rostro de lo bello, de lo puro, de lo noble; deteniéndose en la materia para alcanzar lo humano (2015, 8).

A partir de su origen japonés, tomando la estela del voltaje del paisaje y el vínculo directo con la naturaleza, Toshima Yasumasa trazaría una extraordinaria trayectoria en la que su residencia en nuestro país durante décadas, hizo que quedaran fijadas por siempre ciertas constantes. Por una parte, la herencia que toma del pintor Diego de Velázquez, que tuvo en él una presencia ineludible. De igual modo, la huella y la mancha de Francisco de Goya; una intensidad plástica y vital que el pintor japonés recoge y sedimenta. Finalmente, el voltaje y la profundidad existencial del pensamiento de Miguel Unamuno, cuya figura sería difundida en Japón gracias a la pintura de Yasumasa y al fervor de Shigyo Sosyu, mecenas del artista y fundador de la Galería Conmemorativa. Sosyu manifiesta abiertamente la gran amistad que le unía a Yasumasa, unidos en gran medida gracias a la común veneración hacia Unamuno.

Previamente a la llegada a España, en Yasumasa se habían sucedido una serie de detonantes que harían que tomase el camino del arte. Por supuesto, aquella herencia cultural de un territorio sensible y sabio sería decisiva. Al mismo tiempo que la influencia de Akita la zona rural del norte del país, rural pero entregada a la naturaleza; era el lugar del que provenía, que tanto le inspiró y que le hizo conectar de lleno con la naturaleza. Una naturaleza que se advertía en sus primeras obras, previas al viaje a España –cuando ya torna su mirada, casi por completo, hacia los pueblos y sus gentes–.

Tras presentar los factores que hicieron que la pintura de Yasumasa alcanzara cotas tan altas –sus orígenes y vivencias primeras, la profundidad de Velázquez y el humanismo trascendente de Unamuno, que a continuación serán tratados– se recuerdan algunos hechos significativos de la trayectoria vital y artística del que sería uno de los artistas más prolíficos del siglo XX de Japón, nacido en 1934. Una de las razones más destacables del interés de su figura fue la ingente producción que generó: 800 obras que fueron adquiridas por Sosyu y que en la actualidad se conservan en la Galería Conmemorativa. Un dato muy meritorio si se tiene en cuenta que en España son escasos los artistas que han alcanzado este logro. Casos conocidos como los de Francisco de Goya o de Pablo Picasso son otros nombres excepcionales; por ser verdaderos genios y contar con una gran fortaleza, pero además, por demostrar una capacidad arrolladora para producir numerosas y magníficas obras maestras. De ahí que se desee subrayar lo excepcional de Toshima Yasumasa quien, al igual que Unamuno, mostró características verdaderamente meritorias: genialidad, humanidad, talento creador y esa muy destacada producción.

Estas capacidades vinculadas a la vocación artística equilibran una balanza no carente de dificultades, las que trae consigo la profesión artística, en sí misma: frentes que deben gestionarse, tales como la inspiración, la soledad, la búsqueda de una voz propia. El estudio del arte permite tomar consciencia de todos aquellos factores que deben fraguarse en una sola vida para poder destacar en el panorama artístico de una época.

Una teoría sobre lo esencial del hecho cultural y sobre lo meritorio de la profesión artística, permite apreciar lo más destacable y asimismo esos ‘riesgos’ que acompañan al artista en su trayectoria vital. En ocasiones se trata de riesgos vitales; otras veces se suceden riesgos creativos que los autores optan por tomar. Esta actitud la mostró claramente Toshima Yasumasa, que sacrificó la acomodada vida que tenía en Japón como profesor universitario para viajar a España y residir en unas condiciones verdaderamente austeras [Figura 2].



Figura 2. El humilde estudio donde Yasumasa residía

Recuérdese la España que en aquella etapa de los años 70 podía esperarle a un artista llegado de tan lejos; tan contrastada con el Japón del momento, destacable ya entonces, con una tecnología y una economía muy notorias. A pesar de que Yasumasa perseguía precisamente la sobriedad de la pintura de Velázquez, los silencios de la España interior, la austeridad del paisaje y de la vida rural, no deja de valorarse como una actitud claramente meritoria, que conecta al mismo tiempo con su actitud ante la vida: «el arte es una fuerza inherente que no esconde ninguna mentira»; es más, apuntó en otra ocasión: «pintar es mi fe y vida».

Tanto en la pintura de Yasumasa como en la obra literaria de Unamuno –recuérdese ahora su poema “Tormenta”– se detecta una vivencia muy comprometida del paisaje. En buena parte de las fotografías que se conservan de ambos autores, estos aparecen inmersos en la naturaleza, acaso esperando aquella tormenta y el cielo negro, que sobre el corazón de sed esperan esos «diluvios que le calen» y que una vez «estalladas las fuentes del abismo» (1957, 80) hacen que el ser humano se encuentre con Dios. Y es más, en algunos momentos Unamuno establece un paralelismo con el amor. Así sucede en *Andanzas y visiones españolas*, en concreto en el escrito “Ciudad, campo, paisajes y recuerdos”, cuando a partir del comentario sobre los viajes de Gustavo Flaubert, Unamuno dice así: «el campo libre es una lección de moral, de piedad, de serenidad, de humildad, de resignación, de amor; el campo nos ama, pero nos ama sin fiebre ni frenesí, sin violencia» (1964, 37).

Quizá, en Yasumasa esta sensible vivencia del mundo se sucede debido a esa mirada de artista que se acerca a la mirada poética, diferente de la mirada que pueda trazarse desde la Filosofía. Unamuno –que posee ambas, tanto la mirada como pensador como la mirada poética– lo expuso en su «¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!»:

El poeta es el que nos da todo un mundo personalizado, el mundo entero hecho hombre, el verbo hecho mundo; el filósofo solo nos da algo de esto en cuanto tenga de poeta, pues fuera de ello no discurre él, sino que discurren en él sus razones o, mejor, sus palabras (citado en VVAA, 2018, 49).

El acercamiento a la historia del arte también permite descubrir las intensas vivencias que ciertos pintores vuelcan en sus obras para después, desde el



Figura 3. Una imagen del artista en Andalucía.

ejercicio del estudio, subrayar el valor de su legado. Este es el legado de Yasumasa: un artista que amó España [Figura 3], con sus paisajes y bellezas, con sus ausencias y problemáticas. En el Sur encontró ese “tacto de la tierra” en sus manos, una vivencia que recoge en su obra *La tierra roja inclinada*: una tierra, advertía, que tanto sentido le daba a su obra

[Figura 4]. Y es aquí en España donde se vuelca plenamente en la obra de uno de los grandes de la literatura y el pensamiento que representaba a la perfección esa alma española: Miguel de Unamuno, según Sosyu, abraza aquel humanismo y el sufrimiento que tanto le interesaba. El hombre al que se refiere Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*: el ser humano «de carne y hueso», es decir, «ni lo humano ni la humanidad» sino esa persona que «sufre y muere», tras haber venido a este mundo; precisamente esta cercanía, esta creencia en el ser humano, se detecta en los personajes de Yasumasa: «el que come y bebe, y juega y duerme, y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano» (1965, 7). Yasumasa fue capaz de apreciar esta sensibilidad latente en el escritor:

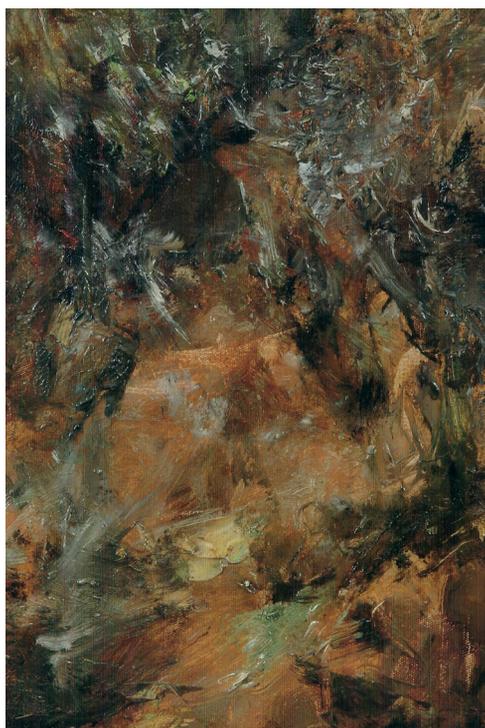


Figura 4. *La tierra roja inclinada y Melancolía andaluza*.

«en las obras de Unamuno [...] hay oraciones que son gemidos de los humanos deseando eternidad»; sentencia que puede fácilmente corroborarse durante la lectura *Del sentimiento trágico de la vida* porque Unamuno tiene muy presente la Divinidad, pero sin por ello dar la espalda al ser humano y «a nuestro sentimiento respecto a la vida misma» (1965, 8).

Aquella búsqueda de eternidad está latente en muchos pasajes de su obra. Así sucede, recordando a Ulises, con aquel: «¡Es el último viaje ¡Es el viaje que no acaba! Es el viaje al ocaso eterno», de aquel “El último viaje de Ulises” escrito en 1918, incluido en *Mi vida y otros recuerdos personales II* (1959, 15). Inquietud que también se percibe en su poemario *Cristo de Velázquez*. Dedicado a esa obra que Unamuno contemplaba durante horas en sus visitas al Museo del Prado. Decenas de versos recogen esa actitud ante la vida que permite encontrarse, como en el poema “Alba”, con Dios, detectar el abismo y hallar la cima altísima de humanidad y esa noche que «anuncia eterno albor» (1957, 32). Se percibe que en el lenguaje poético de Unamuno hay una valentía y un coraje que sintoniza muy bien con la osada expresión de la pintura de Yasumasa. Valentía que, por otra parte, no reniega del lirismo y humanismo de sus obras: «de este triste valle de sueño y amargor» desde donde Unamuno ruega a la Divinidad saque mariposas «que de tus ojos a la lumbre ardiendo renazcan incesantes», escribe en “Ansia de amor” (1957, 139).

La admiración que Toshima Yasumasa tenía por la obra de Velázquez (1599-1660) fue una de las claves para el desarrollo de su pintura, además de ser una de las razones para viajar a España. Yasumasa otorga solemnidad a sus naturalezas y profundidad a los protagonistas de su pintura que, por otra parte, no son más que anónimos personajes; personajes humildes, de su entorno más cercano. Este interés lo toma de los pintores barrocos españoles, que además aportan una hondura –una oscuridad llena de posibilidades–, que a Yasumasa le apasiona. Trabajando al modo de Velázquez² la superposición de las manchas logra un resultado verdaderamente poderoso; en cada una de estas manchas se detecta una fuerza increíble.

Mención especial merece el “Homenaje a Velázquez” al que el pintor Ramón Gaya dedica unas páginas. Gaya recuerda que el gran maestro jamás obstaculizó ni faltó a la verdad porque al mismo tiempo el artista verdadero «no salta por encima de la realidad» sino que logra traspasarla, recorrerla y deshacerla porque el arte genera ese espacio, anota, «no para comprender las cosas y comprenderse, sino para sentirse» (1990, 52). Y en otro de sus escritos, “Velázquez, pájaro solitario”, parte precisamente de aquellas cinco características con las que San Juan de la Cruz había definido a tan especial ave: el que alcanza el vuelo más alto, el que no sufre la compañía, el que orienta el pico hacia el aire, el que no posee un color determinado y el que suavemente, canta. A partir de esta tan acertada comparación, Ramón Gaya expone cómo la pintura de Velázquez significa la elevación, la purificación.



Figura 5. Cartel del Museo del Prado, con las Meninas de Velázquez, que el artista tenía en la cabecera de su cama (imagen de su habitación).



Figura 6. *El niño de Vallecas* de Velázquez, Museo del Prado.

De estos logros alcanzados por Velázquez es sumamente consciente Yasumasa [Figura 5]; el pintor japonés tampoco se detiene en el color, ni en sus efectismos ni en su voluptuosidad, porque es consciente de que con ese librarse del color consigue la profundidad que pretende para sus escenas. Ramón Gaya lo expone claramente: Velázquez se había librado del color, pero «sin rebajarse a destruirlo pues él no viene a luchar» y porque su actitud ante el color es plenamente insólita para llegar finalmente a pasar «dulcemente de largo y se desentiende de todo» (1990, 123).

Yasumasa también fue consciente de aquella interioridad que emana de los personajes velazqueños. Si se toma una obra emblemática como *El niño de Vallecas* [Figura 6] se detecta claramente la ternura y la mansedumbre: Velázquez genera una especie de cántico sin palabras. Porque el personaje no habla, pero mira al espectador, altanero y doliente a la vez: comparte su tristeza mientras inclina su rostro y, como advierte Ramón Gaya, logra sacrificar el arte y la realidad porque lo que interesa contar es esa interioridad del niño (1990, 146).

Debe reconocerse el modo tan consciente que tiene Yasumasa al volcarse en lo humano, en la vida que hay tras cada rostro, tras cada retratado; este hecho engarza directamente con Velázquez, que toma esos personajes precisamente desamparados. Porque en ellos no existe una historia conocida sino que se muestran como seres humanos, sin más. Véase si no, en esta comparativa con Velázquez, la inhumanidad que caracteriza a los personajes conocidos y la humildad de esos niños que, a pesar de sus desgracias y de mostrarse claramente desprotegidos, al ser elegidos el artista los está dignificando: con ellos y de forma solidaria empatiza, proyecta el sentimiento por el dolor ajeno. Algo que también entiende Yasumasa y muestra en sus personajes, de forma directa, como lo había hecho Velázquez, que sitúa al espectador de frente, ante la realidad que acompaña a ese personaje. Y deposita la luz sobre su rostro y sus manitas, dignificando su mirada³.

Velázquez eleva su persona y gracias a la ausencia de anécdotas y objetos hace que la atención pueda centrarse en lo humano. Porque al igual que en Cervantes no se encuentran con vaguedades, señala Gaya, ni tampoco con exaltaciones; en ellos no se halla un realismo obcecado –como pueda suceder en otros pintores– sino tierno, amoroso que genera una involuntaria grandeza (1990, 151).

No extraña descubrir, así, la alta estima que también manifestara el pintor japonés, tal y como previamente lo habían hecho otros grandes del arte español. Desde muy joven, Velázquez fue considerado «como un nuevo Caravaggio» y aún más: como un claro precursor del impresionismo, recuerda Bartolomé Benassar (2011, 7): «¡Asombrosa transformación! Un artista cuya gran obra *Las meninas* tratan de rehacer a su manera Goya y Picasso» y que como no podía ser de otro modo, despertó también la admiración en la Francia del siglo XIX; que suscita la admiración de los pintores franceses del siglo XIX. Resulta evidente advertir cómo Yasumasa encontró en la pintura de Velázquez el espíritu y la vocación, el afán de ascensión, y tantos elementos más que el pintor japonés buscaba: el apaciguar su espíritu, la veracidad, el hallazgo de humanidad. En Yasumasa no hay ambigüedades, esteticismos ni extravagancias; es piadoso y humilde; se permite la expresión, pero sin estridencias, desde la interiorización; constantes que también se hallan en Velázquez, que como Yasumasa se sitúa sin pretensiones porque no se considera protagonista de nada, sino que entrega la atención al voltaje y objetivo de la obra.

Precisamente, Unamuno toma de Velázquez ese magnífico Cristo [Figura 7] al que tantos versos dedica el pensador: el Dios que traza un manto de estrellas en medio de la noche de ébano, cuya muerte en el leño «fue la prenda de la resurrección de nuestros cuerpos», reza su poema “Palabra” (1957, 135). Un momento excelso de la Divinidad, el momento en la cruz, que se deposita desde la confianza más absoluta, en el arte de altura; en palabras de Ramón Gaya: «el gran arte palpita, o mejor, el gran arte está siempre –no nos atrevemos a decir que existiera fuera del tiempo» (1990, 51). Fuera del tiempo porque a pesar de su veracidad la pintura de Velázquez no es corpórea, no es propiamente realista, según señala Gaya, sino que sus lienzos son como «una realidad de humo [...] esa realidad casi fantasmal que tiene entre las manos» (1990, 143).

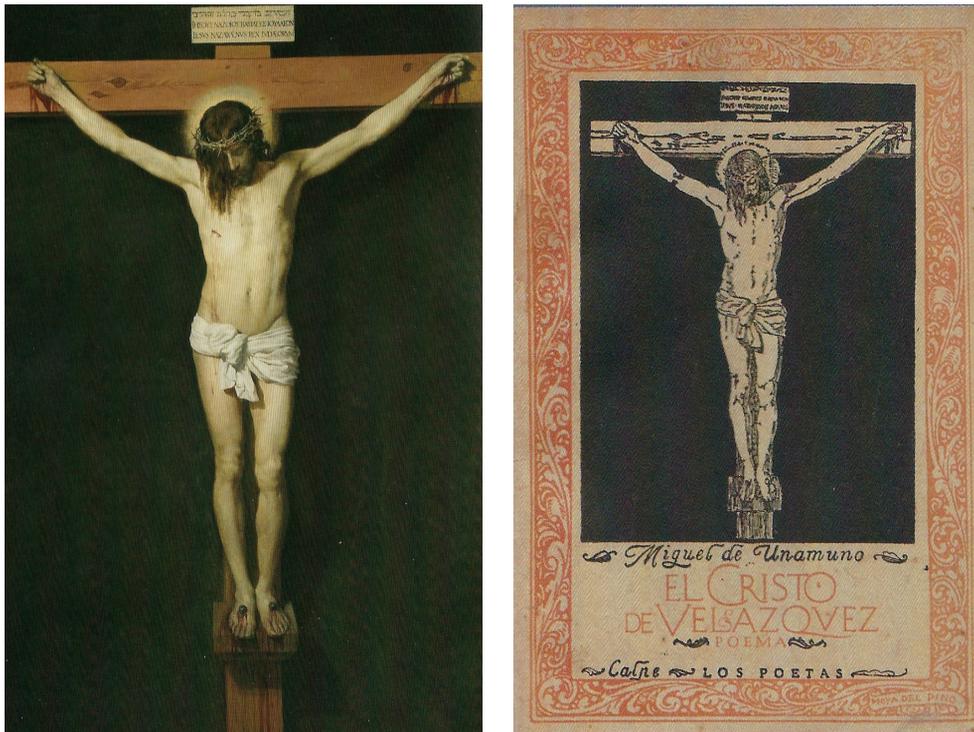


Figura 7. *Cristo Crucificado* de Velázquez y a su lado, la portada del emblemático libro de Unamuno, publicado en el año 1920.

El hecho de que Unamuno tomase el especialísimo Cristo crucificado de Velázquez permite trazar una interesante conexión entre el poder de la pintura y la dimensión que ofrece la espiritualidad. El pensador se había referido a esa construcción de un «mundo con líneas y colores, otro con sonidos y acentos o entonaciones» que dejaban de tener sentido en el «portal del sueño» porque ya se torna invisible y silencioso, porque «se transforma en mundos de sombras y de ecos [...] es la mágica hora de la puesta de la conciencia en que se oye aquel susurro de Dios del que nos habla la Biblia», de aquel “En el portal del sueño” escrito en 1932, incluido en *Mi vida y otros recuerdos personales II* (1959, 158). Por tanto, este momento en el que el ser humano se encuentra ya desprovisto de todo vínculo con lo material y se topa ante la imperturbable imagen de Cristo crucificado permite comprobar la credibilidad de ese mensaje generado por Velázquez.

Credibilidad a la vez que idealización, conseguidas entre otros motivos por la representación “fotográfica” que Velázquez utiliza –la precisión en la anatomía es muy llamativa–, y en la que solamente preocupa el mensaje de la verdad de Cristo. A pesar de que muestra un Cristo inerte y sublime, la representación es intencionadamente reposada, serena y proporcionada –no existen elementos atormentados, dramáticos, propios de la Pasión–, sí está latente la dimensión de soledad. En esta imagen bellísima, el artista sitúa al espectador dentro del silencio más absoluto que envuelve a Jesucristo en momento tan sublime. El reposo y la concentración se acentúan gracias a dos soluciones; por una parte, Velázquez sitúa los pies de Cristo sobre la cruz, no están en el aire; además, el fondo es

completamente negro, de oscuridad máxima, por lo que la ausencia de elementos espaciales del exterior genera esta sensación de calma.

Unamuno toma la imagen imperturbable de la Crucifixión y, en concreto, de la representación abismal de Velázquez; obra que permite tomar conciencia de un deseo muy humano, el de la perdurabilidad, el de la eternidad; la oscuridad que acompaña a Cristo en su cruz y protege al pensador, tan preocupado por la llegada de la muerte. Unamuno afirma que no concibe «la libertad de un corazón ni la tranquilidad de una conciencia que no estén seguras de su perdurabilidad después de la muerte» (1965, 57). Porque ofrece un arte que no está preso, en palabras de Ramón Gaya, sino que contiene, guarda y perenniza porque brota del alma. Gaya expone claramente, en su “Homenaje a Velázquez”, de qué manera las muy terrenales política y religión, entendieron que el arte tenía un poder y una fuerza especiales, y cómo con artistas como Velázquez nada se encierra sino todo lo contrario: se ha liberado todo (1990, 57).

El Cristo de Velázquez representa esa compasión que acompaña el amor del Dios de los hombres, el dolor y el amor de un sacrificio que se proyecta y se asume. Escena de máxima espiritualidad y al mismo tiempo obra cumbre de la pintura española: «es en el amor, lectores y hermanos míos, lo más trágico que en el mundo y en la vida hay [...] el consuelo del desconsuelo, es la única medicina contra la muerte, siendo como es ella mi hermana» (1953, 103).

Espiritualidad y, al mismo tiempo, muestra de que estos versos además de ofrecer un poema religioso son ya «un intento de cantar al hombre ideal», según expone Ciriaco Morón (2003, 85) en su interesante libro *Hacia el sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*; y, por consiguiente, «la perspectiva de Cristo como símbolo de los más íntimos anhelos humanos: punto frente a líneas y eternidad frente al tiempo» (2003, 88). *El Cristo de Velázquez* se concibe, así, como un poema reflexivo que permite al lector descubrir el pensamiento unamuniano sobre la actitud humana: «un poema en el que la lengua es estallido primigenio de significado y reverbera en todas sus posibilidades de significación [...] señala un centro inamovible, el único que puede dar sentido a la vida del hombre» (Morón, 2003, 101).

Asimismo, Unamuno y Yasumasa parten de la escena de Velázquez desde la admiración y la certeza del misterio, pero a la vez desde su creencia en la pintura. La pintura de Velázquez que, según Ramón Gaya «quizá era el mejor de todos [...] una lente muy perfecta» que por su grandeza no podría jamás descender entre otras razones porque comprende «que está delante de Dios» (1990, 76-78). Podría decirse entonces que Takeshi comparte con los pintores barrocos esa búsqueda de ascensión, de elevación que aporta la fe cristiana, esa búsqueda de hondura y luz, según ha señalado Shigyo Sosyu (2015, 16); y además, de misterio: «le importa más el misterio de la vida que la forma. Por eso Velázquez es el pintor de la fe, es el artista preferido de Takeshi» (2015, 18).

En definitiva, Unamuno toma de Velázquez el simbolismo de su magnífico Cristo y teje a partir de él todo un cosmos de profundidad y encuentro con lo sagrado. Estela que, a su vez, retoma Yasumasa y lleva a su pintura aprovechando

dos elementos como la oscuridad y la profundidad, tan característicos de Velázquez, y algo más, en su elevación (Gaya, 1990, 78). Si bien, están presentes ambos opuestos: la oscuridad y la luz; una luz, la de Yasumasa, que es consciente de cómo Velázquez la trabajó: sin forzarla, sin actuar. No recurre a ella, como otros artistas, para resaltar las formas o modelar porque no es una luz estética, ni actúa de manera intensa ni afanosa, como expone Ramón Gaya, sino una luz que «es, nada más, y con eso basta» (1990, 145). Si Yasumasa asume a Velázquez por su vínculo con el misticismo y la profundidad, a Francisco de Goya lo estudia por su fuerza y su pasión; constantes también advertidas por Ramón Gaya, en su reflexión sobre tan destacados maestros de la pintura española. Gaya recuerda el carácter y el desgarrar que según él «cortan la respiración» (1990, 74).

Así que el pintor japonés, al igual que toma de Velázquez la tranquila sencillez, la piedad y la totalidad, de Goya toma ese aluvión de la expresividad de la genialidad y la exaltación. Ellos dos, al igual que Murillo, son tres «fortalezas pictóricas», según las consideraciones de Ramón Gaya (1990, 230) equiparables a los más grandes artistas italianos y orientales. De ahí que no sorprenda la decisión de Yasumasa, al elegir Madrid y su más emblemático museo para aquella larga estancia en la que tanto aprende de ellos:

entrar en el Prado es como bajar a una cueva profunda, mezcla de reciedumbre y solemnidad, en donde España esconde una especie de botín en sí misma [...] como un manicomio de cordura, de realidad, de certidumbre. Afuera está la realidad ilusoria, la vida sueño; pero para el español es, precisamente, despertar (1990, 230).

Por consiguiente, Yasumasa, en esta conexión plena con el pasado artístico español, especialmente el pictórico, también se encuentra con Francisco de Goya. En él Yasumasa descubre aquellas «notas» con las que lograr forjar sus nuevos trabajos tan inspirados en el pensamiento de Unamuno, el modo de dar forma a sus nuevas inquietudes vitales y artísticas. Por el contrario, en Yasumasa no se detecta interés alguno por temáticas que Francisco de Goya llegó a tratar, vinculadas con la festividad y el jolgorio de la sociedad, con el acalorado carnaval, con los encuentros populares o institucionales; este mundo no le interesa a Yasumasa, que por el contrario vuelca su mirada hacia los rincones silenciosos, centra su atención en asuntos que invitan a la interioridad [Figura 8].

Yasumasa sí conecta con la mancha y la profundidad de Goya, con los interiores oscuros del pintor español; este último es un factor que Yasumasa estudia con especial atención. Una oscuridad que, según Santiago Herrero, proviene del cristianismo pero que, a su vez, Yasumasa trae consigo por la herencia que recibe del sintoísmo y que refuerza por su aportación más existencialista. Si bien ese misterio de la vida proviene según Herrero, de la tradición europea, fundiéndose con ese tratamiento de la luz en la oscuridad que Yasumasa había tomado de Velázquez. Shigyo Sosyu refuerza esta idea apuntando que en Goya estaba más explícito el subconsciente, la hondura del ser humano que habla desde su alma; al contrario que Yasumasa, que se refiere al espíritu y a la parte biológica del ser humano y que por tanto se acerca más a Velázquez.



Figura 8. *Pasión* de Yasumasa junto a otras dos obras que recuerdan el aura que se respira en las obras de Goya: *Desnudo femenino* y *Un albaicinerero-retrato de Miguel*.

En definitiva, si se traza una comparativa entre los elementos que Yasumasa toma de ambos pintores españoles, se observa claramente que mientras que de Goya asume la vivencia directa y enfurecida de la realidad, de Velázquez aprende la contemplación piadosa de la realidad, «lleno de amor [...] una especie de purgatorio, entre doliente y apacible, expiante, purificante» (Gaya, 1990, 144).

Tras haber expuesto aquellos vínculos más evidentes entre Toshima Yasumasa y los dos grandes maestros de la pintura española, se recuerda la clara conexión entre Yasumasa y el gran escritor español. Ya se ha mencionado la gran admiración que el mecenas Shigyo Sosyu mostraba por Unamuno; a ambos, pintor y galerista, precisamente les había unido una común la admiración por Miguel de Unamuno.

Recuérdese que para Unamuno la amistad era esa «mano invisible e intangible». Un concepto de amistad que precisamente entretejió el vínculo que se establece entre el mecenas y el pintor. Una amistad que también había existido entre Unamuno y algunos de los personajes que directa o indirectamente recuerda. Así sucede con Berta -nieta del escritor y diplomático Ángel Ganivet, gran amigo de Unamuno-, que ya anciana es retratada por Yasumasa [Figura 9]. En el retrato de Berta se halla una conexión más entre el pintor y Unamuno, aunque no se conocieran -Unamuno fallece en 1936 y Yasumasa había nacido dos años antes, en el 34-. No obstante, en esta serie de pistas se detecta el



Figura 9. *Mujer vieja - Berta* a quien Yasumasa visitó para retratar.

sedimento que crea lo cultural, el legado pictórico, literario, artístico por extensión; y con ello lo que logra generar a pesar del paso del tiempo: gracias a la labor que realiza la historia y las propias obras, por sí mismas. No sorprende el hecho de que Yasumasa, teniendo la ocasión, se decidiese por retratar a Berta. Ganivet había sentido por Unamuno tal admiración que le dedicó tras su dramático suicidio aquel “Ganivet y yo”, incluido en *Mi vida y otros recuerdos personales I*:

aquella pura y bravía genialidad de Ganivet estuvo operando a todo vapor casi en el vacío. Era como una muela de molino que empieza a rodar vertiginosamente y sin trigo apenas bajo ella [...] y es así como acabó trágicamente aquel hombre singularísimo, y lo trágico de su fin, envuelto en cierto misterio, contribuyó a cimentar su justa fama (1964, 108).

El interés de Japón hacia Unamuno nació ya en su época [Figura 10]: en 1922 se publicaba el primer estudio en Japón sobre Unamuno, y posteriormente –muy especialmente durante la Guerra del Pacífico, momento de estancamiento ideológico– se sucederían una serie de investigaciones y traducciones de su obra: vendrían los trabajos de traducción de Nagata Hirosoda y de Kasai Sizuo, las realizadas por Hanano Tomizo –experto en literatura española– y los estudios realizados a finales de los 20 por el catedrático, especialista en budismo, Masutani Fumio sobre el concepto de inmortalidad unamuniano. Ya en los 70, recuérdese la antología *Obras selectas de Unamuno*, de Kanki Keizo y de otro estudioso: Takashi. Y cómo no, las ediciones del ya nombrado, Shigyo Sosyu, quien destaca en la imagen la ya citada publicación del *Cristo de Velázquez*, de Unamuno [Figura 11]. Y a la inversa, ya que el interés de Unamuno por Japón estaba muy patente; entre sus lecturas se encontraba, a modo de ejemplo, *Bushido: el alma del Japón*, de Nitobe Inazo; o más que curioso es descubrir cómo Unamuno contaba con la versión japonesa del libro del portugués Wenceslau de Moraes, traducido precisamente por Hanano Tomizo, traductor al japonés de Unamuno⁴ [Figura 12].

Pueden comprobarse de esta manera, numerosísimas e interesantes conexiones. Y no sorprenden estas muestras que ofrecen, si cabe, todavía más sentido a la



Figura 10. Portadas de algunas de las ediciones de Unamuno realizadas en Japón.

conexión entre Yasumasa y Unamuno. Precisamente, en una de las entrevistas concedidas por Sosyu, lo enfatiza: cómo tanto Yasumasa, japonés, como Unamuno, vasco, encontraron en las tierras del sur de España, en el paisaje castellano, en sus gentes, el motivo para comenzar una reflexión de muchísima trascendencia; los climas vasco y japonés –que a su vez, recuerda Sosyu, influyen en el carácter de sus gentes–, son similares. Como también lo fue, en los casos concretos del pintor y del escritor, su búsqueda de la eternidad, el perseguir en esta vida fugaz, lo eterno. Este era el modo, según Sosyu: la idea del eterno presente, de aferrarse a la vida pero para obtener de ella las máximas posibilidades.

La vida se muestra, así, apurada al máximo por Unamuno, en aquel libro editado ya en 1953, tras su muerte: su *Cancionero. Diario Íntimo*. En el prólogo a la edición Federico de Onís recuerda cómo el pensador había dejado un texto magnífico y cuidado, preparado para publicar, en esos «momentos de una vida que se acaba, de ese largo irse muriendo, que llamamos vejez, y que es un renacer» (1953, 14). Como recuerda Federico de Onís, en estas páginas –escritas entre 1928 y 1936– se hallan gran parte de las constantes que Unamuno trató: las ciudades, el apego a la tierra, los afectos y la familia, «el amor a la naturaleza en lo más grande y en lo más pequeño, y tantas cosas más, todas ellas teñidas por el mismo sentimiento de religiosidad agónica, de busca incansable del Dios desconocido» (1953, 15). Constantes que, de forma gradual, serán recordadas en estas páginas.

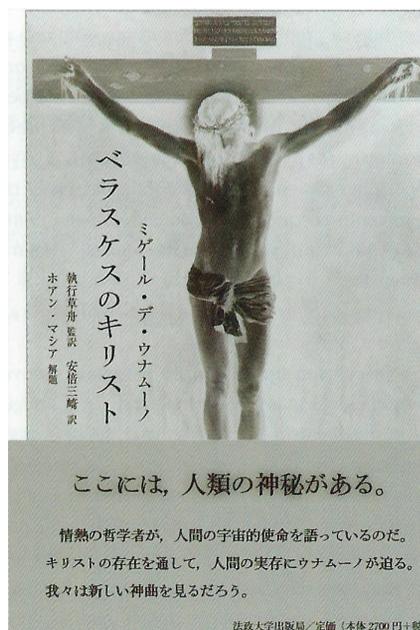


Figura 11. Cristo de Velázquez traducido por Misaki Abe al japonés y editada por la Hosei University Press.

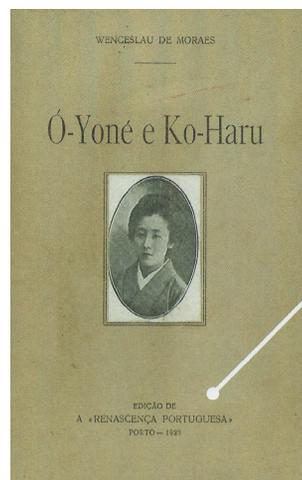
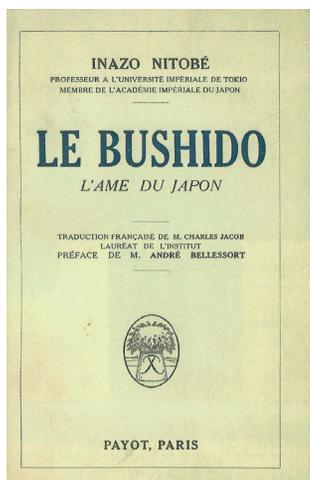


Figura 12. Portadas de algunas de las obras japonesas leídas por Unamuno.

Algunas de las páginas más bellas que Unamuno escribió se encuentran recogidas en su emblemático *Andanzas y visiones españolas*. En uno de sus pasajes, el que lleva por título “Ciudad, campos, paisajes y recuerdos”, el pensador muestra esa conexión directa con los escenarios de sus paseos y viajes:

salgo a hacer repuesto de paisaje [...] a almacenar en mi corazón visiones de llanura, de sierra o de marina para irme luego de ellas nutriendo en mi retiro. Así como también llevo al campo el recuerdo de esta dorada ciudad de Salamanca, cantada por mí hace algunos años. El follaje de estas pardas encinas de Castilla, de estos árboles solemnes que brotan de la roca misma, de las entrañas de la tierra [...] al contemplar los pináculos de la catedral, sueño en las encinas de las anchas navas. Así llevo la ciudad al campo y el campo a la ciudad (1964, 33).

Esta analogía que Unamuno establece entre la vivencia de la naturaleza y la ciudad, sintoniza plenamente con el espíritu del pintor japonés. De hecho, no se detecta en la obra de Yasumasa una diferencia de tratamiento si se comparan las escenas de paisajes con aquellas otras en las que su mirada se dedica a la ciudad. Con total seguridad, el artista estaba teniendo en cuenta aquellas anotaciones de Unamuno que decían así: «oír la voz del silencio divino» debido a que «los hombres gritan para no oírse, para no oírse cada uno a sí mismo, para no oírse los unos a los otros» (1964, 25).

Yasumasa descubriría de este modo aquellas claves que su pintura necesitaba para trabajar en soledad: «Amo España y me esfuerzo por conseguir el sentido del tacto de la tierra en mis manos». Él había llegado en 1974. Primero reside en Madrid –para estudiar, cómo no, a Velázquez en el Prado– y en Aznalcázar [Figura 13], un pueblecito cercano a Sevilla. Esta última, además, ciudad de su admirado Velázquez, que ya en tiempos del pintor barroco había sido rica e inspiradora, bulliciosa y con gran actividad artística y religiosa por los numerosos conventos que “componían una sociedad extraordinariamente variada y pintoresca”, con sus cofradías y artesanos: “no es de sorprender que la ciudad fuese entonces el foco de creación artística más importante del país, en competencia con el de la Corte” (Bennassar, 2011, 23).



Figura 13. *Casa de Aznalcázar y Oh, Aznalcázar.*

Después se instala en Granada; de inmediato, queda conmovido por los rostros de sus gentes, por sus costumbres. Especialmente, se detiene en el Albaicín –donde instala su taller, allí también retrata a Miguel, personaje por el que sentía una gran ternura–. Es en esa parte de Granada, de calles empedradas, con la que conecta plenamente [Figura 14]. Así, la tierra y la casa: dos elementos que bien pudiera tomar de Unamuno, que en su *Cancionero*. *Diario Íntimo* menciona:

Casa con tejado rojo – a la que abraza la hiedra,
 el humo como el aliento – de algún manso buey se eleva.
 Pace junto a la estacada – un borrico y no de fuerza,
 la carretera a lo lejos – huele a petróleo que apesta.
 En el silencio del verde – se oye las horas que llegan
 con su paso de palomas – marchando sobre la tierra.
 Las raíces de los árboles – con agua del cielo sueñan,
 y como árboles los hombres – por el campo se pasean (1953, 31).



Figura 14. De izquierda a derecha: *Ciudad y Tres torres - vista lejana de Granada*, *Geometría de Granada*, *Granada crepuscular* y *Dibujo de la Catedral*.

El aura que se respira en los versos de Unamuno –aquel silencio del verde, el vuelo de las palomas, los árboles y sus raíces, la tierra y los tejados– resuenan también en las calles y casas pintadas por Yasumasa. En los versos que acaban de recordarse y en muchos otros, en los que también: «Huele a España - olor a luz del sur» y que para Unamuno, llegado de otras tierras, logran ser el cielo de sus sueños, advierte, la verdura en azul y el perfume de la luz.

Yasumasa, ya definitivamente, fija su residencia, en 1976 en Granada, cuyo duende es descrito por Lorca: ese «aroma de algo que no existe, pero esa “no existencia” es lo que atrae a la gente» (citado en Herrero y Sosyu, 2015, 25). Allí residió hasta el año 2000, cuando regresa a Japón al fallecer su esposa. Yasumasa muere seis años después, en 2006 y, dos años más tarde, se inaugura la Galería Conmemorativa, a él dedicada. La andaluza ciudad había marcado varias décadas esenciales en su vida: «Granada es apta para el sueño y el ensueño... Granada será siempre más plástica que filosófica. Más lírica que dramática» (Yasumasa, citado en Herrero y Sosyu, 2015, 56).



Figura 15. *El sonido del agua* -en Pinos Genil-.

De Granada deben recordarse los rincones de la Alhambra o poblaciones de Andalucía en las que Yasumasa detuvo su mirada; como Pinos Genil, donde el artista realizaba su obra *El sonido del agua* [Figura 15] -ha de reconocerse que este detenerse en las sonoridades de la naturaleza es una actitud muy oriental-. Resulta evidente que el concepto y la vivencia de la contemplación están muy presentes por el hecho de ser japonés, pero es curioso detectar cómo en sus fotografías, también está latente -como las que muestran algunas de sus estampas,

como puedan ser una dehesa con encinas o la sencilla belleza de un campo invadido de cardos- [Figura 16].

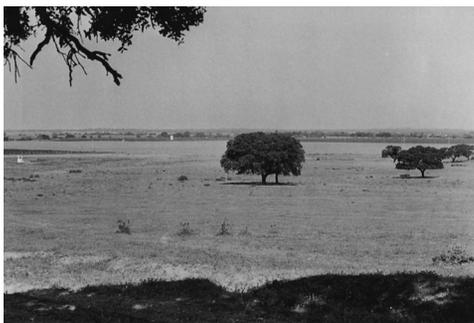


Figura 16. Imágenes tomadas por el propio artista durante sus escapadas campestres.

El pintor también acudía con frecuencia a Sierra Nevada; además de viajar por la costa -se conservan fotografías del pintor contemplando la inmensidad del mar, en Málaga-. Ese mar al que Unamuno dedica otro de sus poemas y que está «desnudo siempre y jadeante», solitario y sin presencia humana, ensoñado en sus «desgranando sus olas sollozantes» (1957, 69-70) y que recuerda el aura que respiran aquellos versos del poema “Malagueña” de Lorca: «pasan caballos negros / y gente siniestra / por la métrica lluvia / de la guitarra» (citado por Gaya, 1993, 46).

Yasumasa también viajó a La Mancha y a Galicia, por las tortuosas callecitas de sus aldeas: «siento Galicia como si fuera mi tierra natal. Hay algo allí suave, que bulle» (Yasumasa, citado en Herrero y Sosyu, 2015, 62). Son paisajes que engarzan, directamente, con los paisajes evocados por Unamuno, admirados por Unamuno, quien había escrito que algunos paisajes eran como la música, «que nos lleva dulcemente al país de los sueños informes»; esta idea resulta sublime, la sintonía entre el paisaje y la música que se detecta también en Yasumasa: en sus

paisajes –en los que destaca la belleza que él decía reside en las ruinas o en los árboles–, por los que sentía una especial atracción [Figura 17] –decía que eran las «antenas» que conectaban la tierra con el cielo–; también, con aquellos «sueños informes», utilizando el término del escritor: lugar para lo incorpóreo, desvelaba, para el silencio, para los «tesoros escondidos en su espíritu», para los sentimientos adormecidos, para las ideas olvidadas, escribía Unamuno. Esta sintonía se halla perfectamente recogida en aquel poema de Unamuno, «Nube-música», donde la nube cargada de blancura se tiñe con la sangre del sol, resplandece como la nieve y acompaña de nuevo a la divinidad. Por consiguiente, de nuevo elementos del paisaje que se divinizan y son acompañados por la música: cántico callado, armonía, sinfonía, soledad sonora, canto de las esferas, arpa universal «concierto que a los seres liga la epifanía» (1957, 36-37).



Figura 17. Imágenes de Yasumasa trabajando al aire libre en su caballete.

Recuérdese: un paisaje intensamente vivido por Unamuno, muy presente en su obra; en esos paisajes estaba también cómo no, la «luna desnuda en la estrellada noche» –se citan versos de su poema “Luna”, de la obra *El Cristo de Velázquez*–, una luna «lucero del valle de amarguras»; también se refería a ella como a «eterna lumbre», una luna que atrapa la mirada por su «divina desnudez» (1957, 19). Un paisaje ante el que pensador y pintor se tornan en activos contempladores para después, tomar de la vida su rostro más sagrado.

Para Yasumasa, las gentes de la España rural, aunque sus «paredes se desmoronen [...] se aferran a su tierra porque su corazón está lleno de ese paisaje libre». Son esas mismas gentes y escenas rurales que había captado Unamuno porque era «hombre de paisaje y de pueblo» porque el ruido le abrumaba, según César González-Ruano; es más, «las páginas más bellas de Unamuno han nacido en ese contacto de su alma sedienta de movimiento, de viajes ideales con la realidad de la tierra» (1959, 64). Además, a Yasumasa la naturaleza le “liberaba” el corazón: la fotografiaba, se fundía con ella y la incluía en sus obras: algunos árboles especiales para él, como uno de Olvera o un alcornoque de Cádiz, junto a los que ubicaba su caballete [Figura 18]. Árboles también incluidos en los versos de Unamuno, en aquel chopo de la orilla que cual «miserere de las secas hojas» crean la hermandad del amor; y que son como esas almas adormecidas, dice Unamuno, en esa



Figura 18. *Bosque, Árbol en las afueras de Aznalcázar y Bosque -El alcornoque-*.

copa del árbol misterioso (1957, 54-55). Yasumasa, como artista, también conecta con la idea del pensador sobre el árbol en el que “piensa” el filósofo y con el que sueña el poeta. Recuérdese el prólogo del *Cancionero*, donde escribe:

El naturalista comprende un árbol, el filósofo lo piensa, el poeta lo sueña –el poeta filósofo y el filósofo poético lo piensan soñándolo o lo sueñan pensándolo, que es igual– y el leñador ni lo comprende, ni lo piensa, ni lo sueña, sino que lo corta y lo utiliza (citado en VVAA, 2018, 48).

Asimismo, al artista le cautivaron otras ciudades que recogió en su pintura, como Cuenca (de la que Unamuno había destacado sus «casas desentrañadas» que «se asoman de la sima», en su *Cuenca Ibérica*) y a las que Yasumasa no deja de visitar, en su búsqueda de lo auténtico, de la profundidad [Figura 19]. Como advierten estas palabras suyas: «La profundidad acaba siendo más elocuente que la magnificencia. En lo profundo y oscuro está la verdadera naturaleza de la vida».

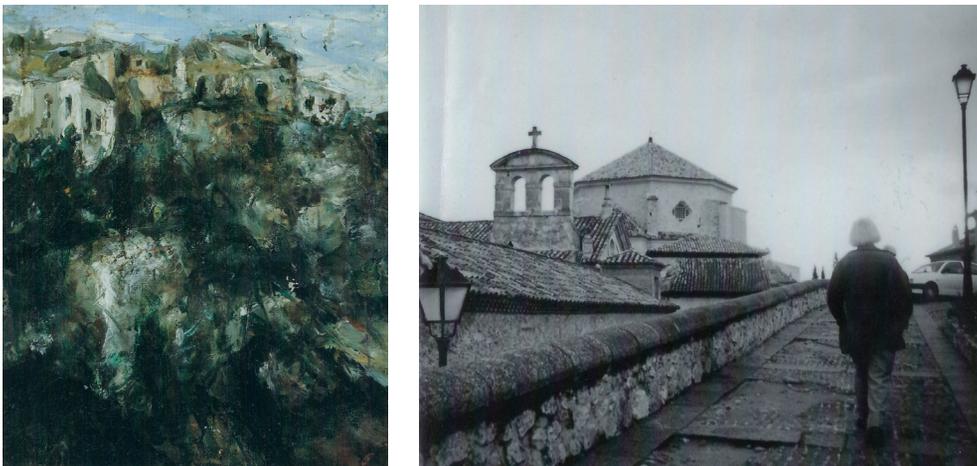


Figura 19. *Paisaje de Cuenca* y foto de Toshima paseando por Cuenca.

En definitiva, se logra descubrir a Yasumasa y su vida en España siguiendo la estela de algunos de los más grandes maestros de la pintura, pero muy especialmente, tras los pasos y la estela de Miguel de Unamuno. Del Unamuno al que

le interesan las iglesias de los pueblos y las ruinas porque «es pájaro de rápido sesgo que fija sus ojos en el pasado con pertinencia lamentosa. Vuela, con preferencia por encima de la muerte. Prefiere el cementerio y el templo abandonado al consistorio numeroso y sonriente» (González Ruano, 1959, 64).

El artista japonés había llegado a España para quedarse 30 años; tres décadas en las que fue enriqueciendo su lenguaje pictórico, fundiendo esa poderosa huella de la pincelada oriental (decidida y meditada, a la vez), con ese gesto y ese drama que caracterizaría a sus mejores trabajos, y que tanto engarzan con el drama y el desgarrar de las pinturas negras de Goya, y con el espíritu y la profundidad del pensamiento unamuniano.

Porque algunas escenas tienen como protagonistas elementos aparentemente nada trascendentales: como una naturaleza muerta de membrillos, como puede ser una flor o una puerta; esos membrillos que «tienen un estético brillo artístico en su proceso de descomposición» (Yasumasa, citado en Herrero y Sosyu, 2015, 90), y que no sorprende que el artista recurriera a ellos [Figura 20]. Imágenes que, de igual modo, recuerdan a Unamuno «blanca puerta del empuje», decía, «siempre abierta al que llama»; o aquellos otros versos de su poema “La rosa”, también de *El Cristo de Velázquez*: «como la rosa del zarzal bravío / con cinco blancos pétalos, tu cuerpo, flor de la creación» (1957, 32). Poema en el que Unamuno se dirige a la Divinidad «la oración de tu boca consuela / de haber nacido a pena de morir» (1957, p. 34), que otorga el sentido también, a la obra de Yasumasa.

Yasumasa toma elementos de la naturaleza que, aunque puedan parecer carentes de trascendencia, en realidad servían al pintor para ver más allá y para

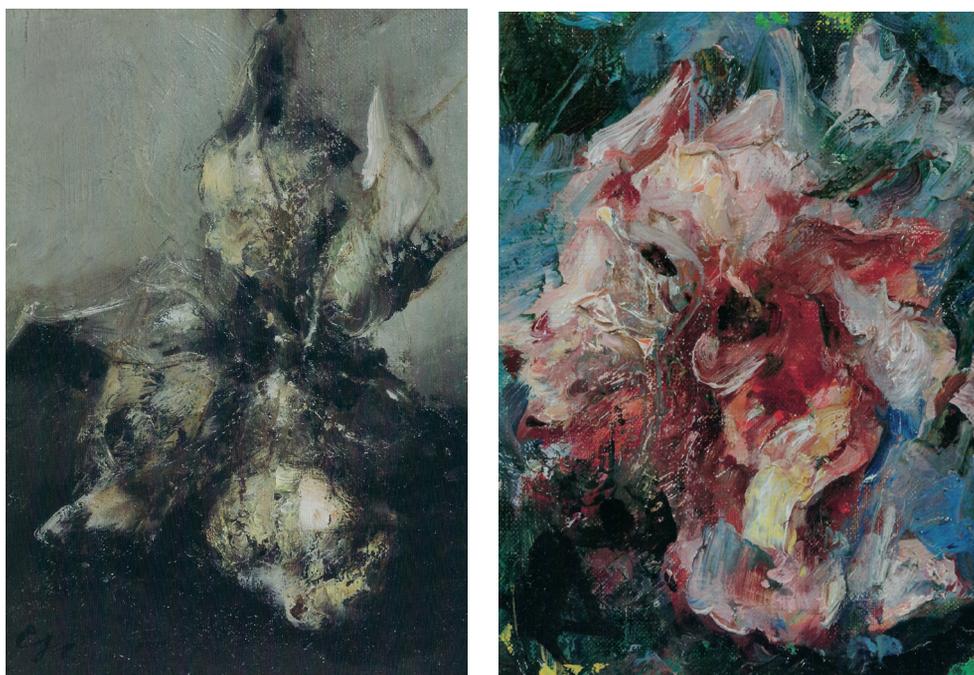


Figura 20. *Chacona* y *Membrillo eterno*.

reflexionar sobre el paso del tiempo: detenerse a contemplar la belleza –cual si fuera eterna–, de una flor –muy oriental–; ver perecer esa fruta, como también parece el ser humano. Si bien, dibujándolo, atrapando esas texturas y esas presencias reales, estaba permitiendo al arte mostrar ese don que tiene: el de lograr “congelar” el tiempo [Figura 21]. A pesar de ser un objeto perecedero se les otorga un gran poder, como había hecho Paul Valéry con aquellas granadas: «y que el oro seco de la corteza / a petición de una fuerza / revienta en gemas rojas de jugo / esta ruptura luminosa hace solar a un alma que tuvo con su secreta arquitectura» (Valéry, citado en Gaya, 1993, 57).



Figura 21. Estación de flores.

El gran voltaje de la estética y la contemplación japonesas no podían faltar en el espíritu de Yasumasa, pues forman parte de una estela y de una herencia acumuladas durante siglos. Recuérdese este pasaje del monje budista Kenkō:

¿Solo se deben contemplar las flores de los cerezos cuando están en su mayor esplendor, y la luna cuando no la cubre ninguna nube? [...] una rama que está a punto de estallar y florecer en un jardín cubierto de pétalos son de mucho más interés para nuestros ojos (citado en Keene, 2017, 17-18).

Donald Keene⁵ se adentra en esta capacidad de la pintura japonesa para exaltar la belleza de lo efímero. Su escrito *Los placeres de la literatura japonesa* profundiza en esa evidente y consciente trascendencia de lo mínimo: «en Occidente se ha buscado lo permanente y no lo efímero, razón por la cual se han construido monumentos de mármol inmortal» (2017, 29). Mientras que, en el arte japonés, como en su poesía, importa el estremecimiento ante la brevedad de la vida, recuerda Kino Tsurayuki⁶; como sucede con la espuma de las olas capturada en ciertas estampas emblemáticas; o como se genera en el paso del rocío sobre la hierba (2005, 93).

Por tanto, Yasumasa no pretendía deleitarse en cuestiones mundanas ni detenerse en el abandono de esas ruinas –que él consideraba tan bellas–; sino extraer de aquellos elementos –una flor, unos membrillos, una puerta–, con una destacada expresividad, el motivo para profundizar en las razones de la vida: el tiempo, lo inmortal, el amor; un amor del que, cómo no, tanto había hablado Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*: y que según el escritor permite al ser humano

que pueda perpetuar su paso sobre la tierra porque la condición final es la de morir, y amando «entregar a otro nuestra vida»:

Porque el amor no es en el fondo ni idea ni volición; es más bien deseo, sentimiento; es algo carnal hasta en el espíritu [...] vivir es darse, perpetuarse, y perpetuarse y darse es morir [...] resucitar en otro, porque sólo en otros podemos resucitar para perpetuarnos [...] cuando el amor es tan grande y tan vivo, y tan fuerte y desbordante que lo ama todo (1965, 103-108).

Reflexiones que Unamuno refuerza con algunas destacadas resonancias: de Herodoto y ese dolor de «aspirar a mucho y no poder nada» o de Dante, que en el *Infierno* recuerda los momentos felices; o del matemático Cournot y ese espíritu nutrido de ciencia, equilibrado, pero que permite que la razón tienda hacia «lo sobrenatural y a lo maravilloso porque es lo que da la vida y evita la aflicción del espíritu» (1965, 143). En definitiva, *Del sentimiento trágico de la vida* ofrece una clara enseñanza de conciencia, conocimiento, esperanza, y humanismo. De ahí que, desde Japón, Yasumasa encontrase tantas motivaciones para viajar a España; Unamuno se refiere explícitamente a ambos mundos:

El occidental exige claridad y se impacienta con el misterio [...] insiste en saber lo que significan para su vida personal las fuerzas eternas e infinitas [...] Oriente cree en la luz de la luna del misterio; Occidente, en el mediodía del hecho científico [...] pero ambos hemisferios juntos, y no uno de ellos por sí, forman el mundo todo (1965, 142).

Este tratamiento de temas altos como el amor, en definitiva, se detecta en la obra de Yasumasa; así también se aprecian el simbolismo y profundidad en las imágenes conceptuales, en blanco y negro que, a manera de apuntes, realizaba durante el día. Además, Yasumasa es admirable por lograr sacar luz y emociones desde ese adentrarse en lo profundo –al que ya se hizo mención– y en las oscuridades. Oscuridades a las que también se ha referido la violinista Lina Tur⁷, quien en su texto dedicado al artista (citado en Herrero y Sosyu, 2015, 103). reconoce que era la oscuridad y la luz de la música la que iluminaba su vida siendo niña; y que ese recuerdo le había asaltado al conocer la obra oscura, pero al mismo tiempo iluminada, de Yasumasa, cuya obra y persona tanto admiraba: entre otras razones, por su valentía, capacidad de trabajo, por su libertad.

Un acercamiento a la obra de Yasumasa permite descubrir cómo el artista no se detuvo en cuestiones nimias, ni se recreó en los detalles sin más, sino que intentó plasmar realidades de mayor calado, como la inevitable muerte, como el sufrimiento o el sentido de la vida; el mismo pintor afirmó: «Quisiera pintar el alma humana». Una profundidad de la mirada y una captura de la soledad que también se detecta en algunas de las fotografías de interiores de estancias o de algunos desnudos de mujer que el artista realizó⁸ y que engarzan con la capacidad de Unamuno para tratar el voltaje del sentimiento que se percibe en su *Cancionero. Diario Íntimo*:

Te abrasas para calentarte,
corazón;
corta es la vida y largo el arte
sin razón
Y te vacías gota a gota,
corazón;
que de la vida muerte brota
sin razón.
Quieres clavando tus momentos,
corazón,
darle a la eternidad cimientos
sin razón (1953, 464).

La vivencia en profundidad se encuentra en todas las obras de Unamuno. Recuérdense sus *Andanzas y visiones españolas*, y en concreto el capítulo “El silencio de la sima”, dedicado a la Peña de Francia; en él trata la soledad y el silencio del paisaje una actitud que también se detecta en Yasumasa, sumido en la naturaleza, tomándola como necesario elemento a partir del cual trabajar. En su pintura se percibe esa actitud de Unamuno ante el paisaje: «donde oíamos todo lo que la tierra calla» y no poder, por el contrario, «oír la voz del silencio divino», debido a que «los hombres gritan para no oírse, para no oírse cada uno a sí mismo, para no oírse los unos a los otros» (1964, 25).

Se descubre en Unamuno aquello que los humanistas necesitan, desde el rigor y la razón pero abriendo «sendas y dejando estímulos», como hicieron Ortega y Unamuno, según expone Ciriaco Morón (2003, 228). De ahí la responsabilidad que implica el continuar estudiando el legado de los grandes artistas y pensadores. Según Ortega: «estudiar a un clásico, aprender de un clásico, quiere decir [...] intentar hacer lo que él hizo [...] transformar, ampliar, renovar la ciencia» (Morón, 2003, 228). Esta fue precisamente la actitud expresada de Yasumasa: tras descubrir la gran aportación unamuniana, pasar a asumirla desde la admiración, para aplicarla y generar a partir de ella su propio mundo plástico.

Otro vínculo directo de Unamuno con el arte y la creatividad es aquel interés tan latente que él mostró por la papiroflexia, por la caligrafía y por la cultura japonesas. Y, cómo no, por el dibujo que, en palabras de César González-Ruano, llega a enlazar «por la concepción de sus planos», con el sentido de los escultores cubistas; dibujos que, al igual que sus pajaritas de papel, son pequeñas esculturas «de una fuerte personalidad», señala González-Ruano (1959, 113). En ellas se halla una muy evidente sensibilidad artística, una conexión con la belleza de lo mínimo. Aquellas pajaritas y otros animales que armaba a partir de triángulos y esquinas dobladas.

A modo de conclusión, se reconoce cómo Toshima Yasumasa encontró en España muchas de las claves que caracterizan su trabajo pero sobre todo, el desencadenante que necesitaba para que su pintura continuase en expansión. De ahí que cuando Yasumasa y Sosyu hablaban de España, recordasen desde el cariño, el legado del gran pensador y escritor: «admirábamos al Miguel de Unamuno

que amaba Salamanca». Esta ciudad, escribe el director de la Galería Conmemorativa, «brillaba siempre ante nosotros a través del gran pensador de España». Las siguientes palabras del pintor son el mensaje final que también transmite la obra de Yasumasa: «si intentamos hacer las cosas lo mejor posible, no hay nada que temer»; ellas engarzan con ese lema calderoniano extraído de *La vida es sueño*, que a su vez recuerda Unamuno:

Que estoy soñando y que quiero
Obrar bien, pues no se pierde
El hacer bien aun en sueños (1953, 194).

Puede así corroborarse que siempre quedará la estela de aquellos que, con su palabra o con su legado artístico, dejan abierto el camino para las generaciones siguientes. Véase si no el cierre de Unamuno, en su hermoso “El morillo al rojo. Confesiones cónicas al lector amigo”:

después que yo haya muerto te pongas a leer mis obras al amor de la lumbre del hogar, puedas ver mi efigie férrea encendida al rojo y sientas así que es un amigo el que te habla, un amigo que quiere llegarte al corazón. ¡Y adiós, lector amigo! (*Mi vida y otros recuerdos personales I*, 1964, 203).

Bibliografía

- Bennassar, B. *Velázquez. Vida*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Gaya, R. (selección). *Antología de verso y prosa*. Murcia: Museo Ramón Gaya, 1993.
- Gaya, R. *Obra completa I*. Valencia: Pre-textos, 1990.
- González-Ruano, C. *Quién fue... Unamuno*. Barcelona: Ediciones G. P., 1959.
- Herrero Amigo, S. y SOSYU, S. *Realismo solitario. El arte de Toshima Yasumasa*. Tokio: Embajada de España en Japón, 2015.
- Keene, D. *Los placeres de la literatura japonesa*. Madrid: Siruela, 2017.
- Ki no Tsurayuki (edición). *Kokinshuu*: colección de poemas japoneses antiguos y modernos. Madrid: Hiperión, 2005.
- Morón Arroyo, C. *Hacia el sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*. Palencia: Cálamo, 2003.
- Unamuno, M. de. *Cancionero. Diario poético*. Buenos Aires: Losada, 1953.
- Unamuno, M. de. *El Cristo de Velázquez*. “Colección Austral”. Barcelona: Espasa-Calpe, 1957.
- Unamuno, M. de. *Mi vida y otros recuerdos personales II*. “Colección Austral”. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- Unamuno, M. de. *Andanzas y visiones españolas*. “Colección Austral”. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- Unamuno, M. de. *Mi vida y otros recuerdos personales I*. “Colección Austral”. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- Unamuno, M. de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Editorial Plenitud, 1965.
- VVAA. *Homenaje a Unamuno*. 150 Aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas España-Japón. Universidad de Salamanca y Galería Conmemorativa Toshima Yasumasa, 2018.

Notas

¹ Se toman estas impresiones de Shigyo SOSYU, que ofrece un emotivo prólogo a la edición que la Embajada de España en Japón organizado en el año 2015: *Realismo solitario. El arte de Toshima Yasumasa*. La publicación recoge la serie de obras expuestas y una interesantísima conversación entre Sosyu y Santiago Herrero, Consejero de Cultura de la Embajada de España en Japón.

² La tercera sección de la muestra expositiva que se presentó en el Centro Hispano-Japonés de Salamanca –que llevaba por título “Amor y dolor”, giraba precisamente en torno al Cristo de Velázquez de Unamuno, al igual que la edición en japonés, al cuidado de la comisaria de la muestra, Misaki Abe.

³ El niño de Vallecas es un ser humilde, aunque no desconocido; se sabe que el personaje (Francisco Lezcano) no es un niño cualquiera, es uno de aquellos bufones que, precisamente por su enanismo y en algunos casos como el del personaje, por su discapacidad intelectual, eran elegidos para entretener en aquella corte del siglo XVI.

⁴ La referencia a estas obras y a sus ediciones está pormenorizadamente incluida en *Homenaje a Unamuno*, la edición que con ocasión del 150 Aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas España-Japón y el VIII Centenario de la Universidad de Salamanca, se realizó en 2018. En la celebración también

participaron la Embajada de España, la Casa-Museo Unamuno, el Centro Cultural Hispano-Japonés y la Galería Conmemorativa Toshima Yasumasa, organizadora junto con la USAL, del evento.

⁵ Keene está considerado uno de los más destacados especialistas en cultura japonesa. Sus reflexiones en torno la herencia ancestral de Japón, recogidas en una especial edición es Siruela, permiten descubrir muchas de las claves de su tradición, de su arte y su poesía.

⁶ Kino TSURAYUKI realizaba el prefacio a la edición del *Kokinshuu* editado por Hiperión en 2005 y que lleva por título *Kokinshuu: colección de poemas japoneses antiguos y modernos*.

⁷ La violinista ofreció dos conciertos con ocasión de los encuentros celebrados sobre el pintor tanto en Japón y en Salamanca; interpretó a Bach, cuya música tanto amaba Yasumasa –de hecho, pidió que en su funeral se tocara su música-. Lina Tur comparte una bellísima imagen: cómo se escondía de niña en una oscura habitación para que nadie le viera mientras bailaba.

⁸ La comisaria de la muestra, Misaki Abe, destacaba esa conexión directa que se establece entre el sentido de la vida reflejado por Unamuno y el sentimiento de tristeza que asola a los personajes de Yasumasa.

RESUMEN: El presente artículo expone las claves de la obra artística de Toshima Yasumasa, que gira en torno a dos principales detonantes: la profundidad del pintor español Diego de Velázquez y el humanismo trascendente del pensador Miguel de Unamuno. En ellos encontró el sentido de eternidad, su vocación por el arte, y pudo forjar en su larga estancia en España aquella conexión que fue establecida entre su arte y la pintura de Velázquez, así como entre su obra y el pensamiento unamuniano, invadido del paisaje y lo existencial. En la pintura de Yasumasa se incluyen las mismas realidades que había tratado Unamuno: el simbolismo y la estela histórica de las ciudades, el apego hacia la tierra, los vínculos con las personas, el amor por la naturaleza, el sentimiento religioso, la búsqueda de lo profundo y de lo sagrado. Constantes que, de forma gradual, serán recordadas en estas páginas.

Palabras clave: Unamuno; profundidad; humanismo; Yasumasa; Velázquez.

ABSTRACT: The article explains the keys to Toshima Yasumasa's artistic work, which revolves around two principal detonators: the depth of Spanish painter, Diego de Velázquez, and the transcendent humanism of the intellectual, Miguel de Unamuno. In them he found the meaning of eternity, his vocation for art and was able to forge, during his long stay in Spain, the connection established between his art and Velázquez's painting, also between his works and Unamuno's views, invaded by the landscape and the existential. Yasumasa's painting includes the same realities treated by Unamuno: the symbolism and historical wake of cities, attachment to the land, ties of people, love of nature, religious sentiment and the search for the profound and sacred. Constants which will gradually be remembered in these pages.

Keywords: Unamuno; depth; humanism; Yasumasa; Velázquez.

DOI: <https://doi.org/10.14201/ccmu202351123147>

