

La reinterpretación de Okakura Kakuzō del concepto *omoshiroi*

Okakura Kakuzō's Reinterpretation of the Concept of omoshiroi

Jaime ROMERO LEO¹

Universidad de Zaragoza

Resumen: El siguiente artículo plantea una revisión de la importancia que el conocimiento del inglés tuvo en la obra de Okakura Kakuzō (1863-1913). Situado en el período Meiji como uno de los intelectuales de referencia, la posibilidad de poder dirigirse a la audiencia europea y norteamericana sin intermediarios lo erigió como uno de los puentes culturales entre Japón y Occidente. Las obras y conferencias más importantes que Okakura ofreció a lo largo de su vida estuvieron escritas, originalmente, en inglés. Esto permitió amoldar ciertas realidades culturales y artísticas de Japón mediante su discurso, con el fin de apelar al entusiasmo de los artistas, coleccionistas e intelectuales occidentales interesados por Japón. Este artículo sitúa su análisis, concretamente, en la conferencia «Nature in East Asiatic Painting», pronunciada por Okakura en Boston en 1911. En ella, el autor llevó a cabo una reinterpretación singular del concepto *omoshiroi*, al cual conectó con la tradición mitológica nipona albergada en el *Kojiki*.

Palabras clave: Okakura; *omoshiroi*; *Kojiki*; arte japonés; período Meiji.

¹ El presente artículo forma parte de la ayuda FJC2021-046570-I, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea «NextGenerationEU»/PRTR». El artículo se inserta, además, dentro de los resultados del Grupo de Investigación Japón y España: relaciones a través del arte de la Universidad de Zaragoza, el Grupo Japón de la Universidad de Zaragoza, GEsTA de la Universidad de Salamanca y HUME de la Universidad de Salamanca.

Abstract: The present article reviews the significance Okakura Kakuzō's command of the English language had for his work. A widely acclaimed intellectual of the Meiji period, his ability to communicate with the European and North American public without the need for intermediaries established him as one of the cultural bridges between Japan and the West. Okakura's most important works and lectures throughout his life were originally written in English. This allowed him to mould certain cultural and artistic Japanese realities through his discourse, with the aim of appealing to the enthusiasm of the artists, collectors and intellectuals interested in Japan. This article focuses the analysis on his «Nature in East Asiatic Painting» lecture, delivered in Boston in 1911. In it, Okakura made a singular interpretation of the *omoshiroi* concept, which he linked to the Japanese mythological tradition contained in the *Kojiki*.

Keywords: Okakura; *omoshiroi*; *Kojiki*; Japanese art; Meiji period.

1. INTRODUCCIÓN

En 1911, en la ciudad de Boston, Okakura pronunció su conferencia «Nature in East Asiatic Painting». Al igual que ya había hecho en escritos y conferencias pasadas, el esteta partió de la idea de dos grandes esferas estéticas generales, la tradición artística occidental y la tradición artística nipona, las cuales enfrentó con el fin de señalar algunas peculiaridades y diferencias de cada una. Aunque criticables muchas de las conclusiones que dio, sin duda, sus reflexiones fueron muy sugerentes y aún hoy en día siguen vigentes en el contexto de los campos de la Estética y la Teoría del Arte. En líneas generales, Okakura afirmó que mientras la belleza sería la categoría por antonomasia que definiría a las artes occidentales, en Japón, el concepto protagonista sería el de *omoshiroi* [interesante]. Okakura no continuó desarrollando aquella interesante hipótesis (fallecería tan solo dos años después), pero las reflexiones albergadas en su conferencia, aunque ciertamente esencialistas, pueden suponer un aporte interesante a la reflexión sobre el arte y la estética japonesa que deriven en senderos diferentes a los acostumbrados.

Con el fin de trazar un camino propicio que contextualice aquella reinterpretación que Okakura hizo del concepto *omoshiroi*, en este artículo se pondrá el acento en algunas claves de la defensa de «lo japonés» que autores como Okakura llevaron a cabo tras el fervor por lo occidental a comienzos del período Meiji. Esta defensa llevó a Okakura a situarse como uno de las grandes figuras en torno al arte japonés, llegando a alzarse, gracias a su dominio del inglés, como una suerte de puente entre Japón y Occidente. No debe perderse de vista la importancia del inglés a la hora de entender las reivindicaciones de Okakura y, sobre todo, el modo en que planteó discursos como el de «Nature in East Asiatic Painting». Al fin y al cabo, su audiencia era norteamericana y era allí, en Estados Unidos, en donde, una vez más, volvió a reivindicar las peculiaridades y características propias del arte japonés.

2. EL PERÍODO MEIJI. DEL FERVOR POR LO OCCIDENTAL A LA DEFENSA DE LO JAPONÉS

Las demandas de apertura a Japón al comercio internacional, impuestas por el Comodoro M. Perry (1794-1858) en 1853, marcaron el definitivo declive de la época más longeva de paz y estabilidad que el país ha vivido en su historia: el período Edo (1600-1868). Un período de más de dos siglos y medio protagonizado por las políticas de aislamiento internacional (*sakoku*) y la organización social de corte neoconfuciano, en la que el samurái se situó en la cúspide (Guth 2009, 12).

Con la llegada de la pequeña flota norteamericana, los llamados *kurofune*, causante del estupor de la población nipona, la crisis política se instauró en el seno del gobierno (Romero 2020, 350). El *shōgun*, decidió acceder a las peticiones norteamericanas, asumiendo que la tecnología y el armamento de aquellos barcos arribados a sus costas confirmaban un desnivel de fuerzas muy acusado entre ambos países (Beasley 2007, 95-97). A pesar de ello, fueron muchos los que, entre la población, no estuvieron de acuerdo con un gesto de pleitesía como aquel ante los extranjeros. De este modo, los antiguos enemigos de los Tokugawa, encabezados por los clanes Satsuma y Chōshū, abanderaron la máxima que desde la aparición de aquellos barcos empezó a cobrar fuerza en el país: *sonnō jōi* [reverenciar al emperador, expulsar a los bárbaros] con el fin de derrocar al shogunato. Aunque durante los sucesivos gobiernos samuráis el emperador había perdido su poder político, su figura se había mantenido presente, quedando relegada a símbolo espiritual del país. Lo que los clanes rebeldes promulgaron fue un derrocamiento del sistema shogunal con el fin de restaurar el poder político del emperador Mutsuhito (1852-1912), el cual había manifestado públicamente su desacuerdo en ceder ante las reclamaciones extranjeras (Craig 2000, 156-160) Finalmente, la familia Tokugawa fue derrocada y la «restauración» del emperador efectuada en 1868, concluyendo con ello el período Edo y dando inicio el período Meiji (1868-1912), el cual estaría marcado por una profunda modernización, de corte occidental.

Para entender este viraje en los primeros años del período Meiji hacia la occidentalización de Japón que promulgaron aquellos que, en un principio, habían abanderado como máxima la expulsión de la influencia extranjera, debe observarse el contexto geográfico y político en el que Japón se encontraba. Un vistazo al panorama en el que se sumía Asia en aquellos años, la cual estaba siendo repartida entre las potencias europeas a tenor del imperialismo, proporcionó ejemplos tangibles a Japón que llevaron al nuevo gobierno a concluir que una defensa del país, mediante las armas, no sería viable. Quizá el caso más representativo fue el de China, padre cultural de aquella zona desde hacía siglos, y las derrotas en las llamadas guerras del Opio en las que se vio envuelta en los años 1839 y 1842 (Golden 2014, 112)². De este modo, a pesar de las

2 La caída del referente intelectual, político y social que fue China llevó a Japón a buscar nuevos espejos en los que mirarse. El cambio de paradigma situaría a Occidente como nuevo referente cultural.

iniciales reticencias ante la colaboración con las potencias occidentales, el gobierno Meiji observó rápidamente que entrar a formar parte de un mundo regido por la colonización y los acuerdos comerciales impuestos por Occidente no era una opción. Ante el panorama de un mundo organizado bajo los cánones occidentales, los antiguos esquemas (*sonnō jōi*), experimentaron un cambio radical. Así pues, Japón puso en marcha un proceso radical de modernización del país con el propósito de situarse cuanto antes a la misma altura que las potencias europeas y norteamericana (Samuels 1994, 36). El objetivo era entrar a formar parte de los países considerados avanzados o modernos y así evitar ser visto como un posible objetivo de la colonización occidental³.

En los primeros años del período Meiji, la modernización fue sinónimo de occidentalización. Con la definitiva apertura de las fronteras, una ola de influencia cultural europea y norteamericana penetró el país. En el ámbito cotidiano (la alimentación, los modales, la vestimenta, etc.) lo occidental fue tomado como símbolo de refinamiento y avance en detrimento de lo japonés, a lo que se consideró atrasado y obsoleto. Incluso en el ámbito intelectual, pensadores como Fukuzawa Yukichi (1835-1901) y Nishi Amane (1829-1897), atraídos por las teorías sobre la civilización y el progreso, criticaron ciertos aspectos de la tradición nipona (y extremo oriental en general) a la vez que alabaron los logros de las sociedades occidentales (Fukuzawa 2009, 228)⁴. De estos intelectuales cabe destacar el papel que tuvieron en la traducción de ciertos conceptos complejos y abstractos, cuyo sentido último traía consigo cosmovisiones completamente diferentes a las que habían operado hasta entonces en Japón. Esta dificultad ha sido expuesta de manera clara por Bernat Martí (2013) a través de lo que ha llamado «La fábula del pastor de Van Vermeer»:

Pongámonos en la siguiente situación: un día aparecen en los aposentos de este pastor dos jóvenes japoneses que desde hace varios años estudian en la cercana ciudad de Edo, en una de las escuelas de estudios holandeses más reputadas. En aquella institución estos jóvenes han aprendido primero la gramática holandesa, para después iniciarse en la lectura de textos sobre ciencias naturales, geografía, física y especialmente ingeniería naval (...) La conversación fluye sin problema hasta que el pastor, perteneciente al cristianismo congregacionista, es inquirido sobre la vida en los Estados Unidos y este empieza a hablar de la constitución, del parlamento, menta el concepto de libertad y demás ideas que le vienen a la cabeza. Los dos jóvenes japoneses miran atónitos

3 Debe tenerse en cuenta que en aquellos años las potencias europeas justificaron sus acciones imperiales haciendo suyos los discursos y esquemas de la Ilustración. Así pues, según el relato oficial, estos países no ocupaban o simplemente conquistaban nuevo territorio, sino que «civilizaban» a aquellas naciones salvajes a las que, como ocurrió con las empresas misioneras en el pasado, llevaron la buena nueva de la Razón (Goberna 1999, 38).

4 Cabe destacar la crítica de Fukuzawa al neoconfucianismo, al cual describió como atrasado, supersticioso e ineficaz para los nuevos tiempos de relaciones internacionales a los que Japón se enfrentaba. El propio Fukuzawa llegó a describir dicha tradición como una carga de la que debían liberarse.

a su interlocutor, no porque aquello que están escuchando no les resulte interesante, sino porque simplemente no entienden nada de lo que Van Vermeer está explicándoles. Mientras la conversación ha girado en torno a temas científicos o técnicos, el pastor y los dos intrépidos japoneses se han entendido a duras penas, pero cuando el monje ha empezado a hablar de temas relacionados con sociedad, política o religión, aquello se ha convertido en un monólogo en el que los japoneses no pueden participar. Hasta la fecha sus lecturas en holandés se han limitado a tratados sobre ciencia y tecnología. «¿A qué *vrijheid* (libertad en holandés) se refiere? ¿Qué es un parlamento? ¿Y una constitución?», se preguntan en silencio (Martí 2013, 114).

En este contexto, es importante mencionar cómo Satō Dōshin (2011) ha preferido recurrir al término «trasplante» para incidir en el hecho de que aquellos esfuerzos intelectuales no fueron traducciones propiamente dichas. Esto se debió a que en numerosas ocasiones no había un correlato cultural entre Japón y Europa que facilitase la asimilación de ciertas realidades o cosmovisiones. De este modo a medida que se «traducían» ciertos conceptos, se erigieron también los ámbitos del saber a los que referían. En el caso descrito por la Fábula de Van Vermeer por ejemplo, la comprensión de «libertad», «parlamento» o «constitución», iba arraigada a esferas como la política (en su sentido europeo) o la democracia (concepciones de la organización social inexistentes en la historia de Japón). El sentido en el que Satō parece recurrir al término «trasplante» alude entonces no a una traducción propiamente dicha, sino a una asunción, una recolección de ideas, teorías y ámbitos del conocimiento que serían «plantadas» en el Japón Meiji y que poco a poco germinarían y se consolidarían. En este sentido, cabe afirmar que el esfuerzo intelectual que Japón llevó a cabo por comprender y asimilar a Occidente, con el fin de replicar algunos de sus códigos culturales, es único en la historia y es lo que explica que, en tan solo veinte años, el país fuese capaz de pasar de un régimen feudal, amparado en el gobierno de los samuráis, a ser el primer país no-occidental en firmar su propia constitución⁵.

De entre las mayores aportaciones que se hicieron en el marco de esta tarea de trasplante cultural, cabe destacar los más de setecientos términos nuevos con los que Nishi Amane trató de traducir el significado de varios conceptos occidentales. De aquellos vocablos, son más de una cuarentena los que hoy se siguen usando en la actualidad. Serían el caso de: *shukan* [subjeto], *chūshō* [abstracto], *zenshō* [universal], *risō* [ideal] o *kinōhō* [inducción], entre otros (Havens 1970, 83-84). Sin duda, de entre todos ellos, uno de los más importantes y cuya repercusión ha sido ampliamente estudiada, fue el de *tetsugaku* [filosofía] (Martí 2013, 189).

Estos intelectuales, aunque defensores de que la modernización al estilo occidental debía hacerse de forma paulatina y sosegada, en ocasiones, fueron radicales en sus comentarios y reflexiones. En el caso de Fukuzawa, quien ayudó a perfilar el significado del concepto de *bunmeikaika* [civilización e ilustración], fundamental en el devenir del período Meiji, llegó a proponer incluso la salida metafórica de Japón de Asia, para

5 La Constitución del Imperio de Japón o Constitución Meiji fue firmada en 1889.

engrosar las filas de ese otro Occidente avanzado y moderno. Lo hizo en su famoso artículo *Datsu-A Ron* [La teoría sobre la salida de Asia], publicado en el periódico *Jiji Shimpō* en 1885. Su teoría era que Asia, y la tradición que en ella regía, lastraría el progreso de Japón. Si el país quería progresar, debía cortar los lazos con sus vecinos, quienes no estaban aún preparados para dar el salto hacia un estado moderno (Tat Wai 2009, 17).

A pesar de este fervor inicial hacia lo occidental, conforme el período Meiji avanzó en el tiempo, poco a poco empezaron a surgir voces disidentes con respecto al discurso oficial en favor de la occidentalización. Estas nuevas voces, llegadas desde todos los ámbitos, pero con especial predominio del campo de las letras y las artes, empezaron a reclamar una recuperación de «lo japonés». Es decir, de la cultura y la tradición que habían sido soterradas en favor de la cultura y los avances occidentales. En este contexto, tuvo especial presencia Okakura Kakuzō, uno de los intelectuales más importantes de su época, cuyas reflexiones en torno al arte y la estética nipona abogaron por una recuperación y defensa de la tradición patria frente a la foránea. En este sentido, Okakura puede situarse en el lado opuesto de algunos de los comentarios desarrollados por Fukuzawa en *Datsu-A Ron*, ya que lo que pidió el esteta fue, precisamente, un retorno a Asia y a las raíces culturales de la tradición nipona⁶.

3. OKAKURA KAKUZŌ: PUENTE ENTRE JAPÓN Y OCCIDENTE

Okakura fue un intelectual cuyo período de producción literaria más activa coincidió con el fortalecimiento de la confianza nacional que el Japón Meiji empezó a experimentar a finales del siglo XIX. En cierto modo, como autores como Korhonen (2001) han afirmado, Okakura fue esencialmente un intérprete cultural, pero en un sentido distinto al que fueron descritos Fukuzawa Yukichi y Nishi Amane. El papel de traducción que Okakura llevó a cabo no estuvo destinado a que Japón comprendiese los esquemas de pensamiento occidental, sino a la inversa: su objetivo fue el de reivindicar el papel de Japón en el mundo mediante la explicación, a los extranjeros, de las bondades de la tradición artística nipona. En este sentido, el elemento primordial que llevó a Okakura a ocupar un puesto crucial en este contexto de relaciones culturales fue el manejo del inglés (Museum of Fine Arts Bulletin 1913, 72).

Hijo de un comerciante de seda situado en Yokohama, Okakura nació en uno de los núcleos urbanos más internacionales del Japón de aquella época. Ya el propio Fukuzawa, en un viaje realizado a Yokohama pocos años antes del nacimiento de Okakura, se percató de la importancia de aquel puerto marítimo abierto al comercio

6 Debe tenerse en cuenta que este «retorno» a la tradición se plantearía ya desde el contexto de la modernización. Es decir, no se trataba de un tradicionalismo per se, sino de una recuperación de «lo japonés» en el contexto moderno (Marra 2002, 67).

extranjero y de la comunidad que en torno a él estaba emergiendo. En aquel viaje, Fukuzawa, quien durante años se había estado formando en Nagasaki en el idioma holandés con el fin de obtener una puerta de acceso al conocimiento de Occidente, comprendió que el idioma que verdaderamente regía el mundo no era otro que el inglés. Según Nishikawa Shunsaku (1999), éste fue un proceso que lastró el progreso intelectual de Fukuzawa durante algún tiempo ya que no pudo dar con un profesor adecuado ni con un diccionario aceptable de inglés. Este tipo de problemas no se le plantearon a Okakura quien en 1869 tuvo la oportunidad de asistir a una escuela dirigida por el misionero James Curtis Hepburn (1815-1911), en donde el joven recibió formación en inglés. Cuando cumplió los quince años ingresó a la universidad de Tokio, renombrada entre 1886 y 1947 como la Universidad Imperial de Tokio, en donde siguió en contacto directo con este idioma. En aquellos años universitarios Okakura se formó con profesores como William A. Houghton (1855-1917), quien le instruyó en literatura inglesa, y Ernest Fenollosa (1853-1908), con el que aprendería sobre filosofía. Cabe destacar sobre todo la amistad con este último, con quien en 1884, alentados ambos por la idea de fomentar y reivindicar las cualidades del arte nipón y la tradición nipona, «descubrió» la famosa estatua Yumedono Kannon, esculpida en el siglo VII (Moran 1957, 67)⁷. Dos años después, nuevamente juntos, maestro y antiguo alumno contribuyeron a fundar la Escuela de Bellas Artes de Tokio en 1886 (Sastre 2019, 105), a través de la cual trataron de incentivar el arte *nihonga* [pintura japonesa] en oposición al *yōga* [pintura occidental o al óleo]⁸.

Otro de los puntos de encuentro entre Fenollosa y Okakura fue Boston. En 1890, Fenollosa recibió una propuesta del Museo de Bellas Artes de Boston para convertirse en comisario del recién creado Departamento de Arte Oriental. Durante cinco años permaneció en Boston, reorganizando los tesoros provenientes de Asia del museo, muchos de los cuales habían sido donados por el propio Fenollosa (Cabeza y

7 Algunas teorías apuntan a que la estatua de Yumedono Kannon está podría estar inspirada en el semilegendario gobernante Shōtoku, que gobernó en el período Asuka. La estatua se trata de una *hibutsu* [buda-secreto]. Estas esculturas fueron típicas del Budismo exotérico. Como el nombre de este tipo de estatuas rebela, la imagen permaneció oculta al mundo, envuelta en quinientos metros de tela, en el templo Hōryū-ji (Nara), desde su creación, siendo prohibido incluso a los monjes desenvolverla. Fenollosa y Okakura debieron solicitar permiso al gobierno para imponerse a los monjes del templo y rebelar el tesoro «artístico». Hoy en día posee la categoría de tesoro nacional de Japón.

8 Aunque la Escuela fue fundada en 1886 no fue abierta a los estudiantes hasta 1889. Las teorías artísticas de Fenollosa, cercanas a ciertos aspectos de la estética de Hegel, fueron puestas en marcha a través del currículum de la Escuela, la cual, en 1892 pasó a ser dirigida por Okakura. Cabe decir que esta confrontación con el *yōga* se produjo, precisamente, debido a que en los primeros años de Meiji, de fervor por lo occidental, la pintura al óleo, de influencia europea, soterró a la pintura tradicional nipona. La instauración del *nihonga* como esfera en sí misma e independiente dentro del mundo del arte fue una «creación» de Fenollosa ideada para reivindicar el arte japonés (minusvalorado desde hacía décadas en el propio Japón) (Weston 2004, 7).

Almodóvar 2009, 78). También Okakura acabaría trabajando para el mismo departamento del museo unos años después. En 1904 partió a los Estados Unidos, siendo contratado como experto en arte oriental por el museo y convirtiéndose, dos años después, en comisario del mismo. Por aquel entonces, el esteta comenzó a vivir la mitad del año en Boston y la otra mitad en Japón, en donde su nuevo puesto le retribuyó gran prestigio (Korhonen 2001, 110).

En aquellos años Okakura publicó varias obras e impartió diversas charlas sobre el arte. Una de las más sugerentes fue «Nature in East Asiatic Painting», impartida en Boston en 1911. En ella, Okakura volvió a hacer un planteamiento sobre el arte japonés en la misma línea que, desde hacía años, había seguido: en una relación de oposición con respecto al arte occidental. Esta oposición no debe ser entendida como un gesto de crítica a la tradición artística occidental, a la que en numerosas ocasiones Okakura veneró en sus escritos, sino más bien un intento por recuperar y situar al arte nipón en un lugar que permitiese mirar a Europa cara a cara. Debe tenerse en cuenta que desde la segunda mitad del siglo XIX en Occidente había surgido el fenómeno del Japonismo, el cual había sido el resultado de la atracción y veneración que numerosos artistas, escritores y coleccionistas experimentaron por Japón y sus artes. En ese sentido, las reivindicaciones de Okakura se apoyaron en un terreno sólido en el cual el arte nipón gozaba de gran popularidad tanto en Europa como en Estados Unidos.

4. LA IMPORTANCIA DEL INGLÉS EN EL PAPEL DIVULGADOR DE OKAKURA

En «Nature in East Asiatic Painting» Okakura llevó a cabo una contraposición que partió, al igual que ocurrió con la construcción de las categorías de *nihonga* y *yōga* manejadas en la Escuela de Bellas Arte de Tokio, de un reduccionismo conceptual radical. El esteta nipón, siguiendo una línea ya trazada anteriormente por Fenollosa, aglutinó en dos esferas separadas, la tradición artística occidental y la tradición artística nipona, y las enfrentó con el fin de encontrar algunas respuestas (inevitablemente esencialistas) que ayudasen a definir las peculiaridades de cada tradición. Aunque criticables muchas de las referencias que dio, sin duda, sus reflexiones fueron muy sugerentes y aún hoy en día siguen vigentes en el contexto de los campos de la Estética y la Teoría del Arte. Por ejemplo, en su conferencia, Okakura expuso:

Another difference of practice in the East is also responsible for the way in which we approach nature. We do not draw from models, but from memory. The training of an artist is to memorize first from works of art themselves, and then from nature (Okakura 1984, 150).

Sin duda, este tipo de reflexiones en torno al concepto estético de mimesis, difícil de identificar en el contexto de Asia oriental, sigue nutriendo los debates contemporáneos.

La copia o el intento de recrear a través de lo que en Occidente se entendió de manera «realista», no fue asimilado en la China clásica y sus territorios colindantes. El mero hecho de haber desarrollado técnicas estilísticas diferentes a la perspectiva o al claroscuro, entre otras, impedía desarrollar el modo de representación del arte europeo. La disposición del hombre en la pintura también fue ciertamente diferente, siendo una figura central en la tradición europea a diferencia de la Extremo Oriental, en donde en pinturas de corte paisajista, la naturaleza (montañas, ríos, valles, etc.) ganaba todo el protagonismo frente a la figura humana (Romero 2021). Okakura buscó explotar esta diferencia aparente:

What an absurd creature is man, who talks of spiritual things and the universal, and yet twice or thrice a day puts food through a opening in his head, and is subject to every variety of physical limitations. Portraiture has never obtained such a prominent place in our art. Why should we perpetuate this evanescent thing, this cradle and nest of lust and mean desires. We have no desire to glorify the human body as the Greeks did, or to give special reverence to man as the image of God. The nude does not appeal to us at all. We have not, therefore, conceived an ideal type of human beauty. We have no Apollo Belvedere, we have no Venus of Melos. The outward man is not more important than other manifestations of outward nature—trees, rocks, waters. All outward nature is a mask. The trees which we see before us present the forces of nature struggling through them. It is not the branches and leaves merely which are important, but as in all nature, what is important is the joy of life coursing through these forms and striving for higher achievements. The Eastern artist tried to take from nature what was essential. He did not take in all details but chose what he thought the most important. His work was therefore an essay on nature instead of an imitation of nature (Okakura 1984, 147-148).

Las referencias a las bases de la cultura europea como Grecia, a elementos clásicos de nuestra tradición artística como el retrato e, incluso, la cita de dos obras de gran prestigio como el Apolo de Belvedere y la Venus de Milo no son casuales. Su manera de hablar sobre la tradición nipona tampoco: las referencias a la capacidad del artista oriental de tomar de la naturaleza lo esencial para representarla, en lugar de acudir al detalle o al realismo; aquella afirmación de que aquel arte no era (mera) imitación de la naturaleza, sino un *essay on nature*. Hacía suyos muchos de los argumentos que habían empezado a esgrimir los propios autores y pintores europeos del Japonismo, quienes habían alabado la delicadez y la simplicidad de las artes niponas. Las cartas de Van Gogh, por ejemplo, son un ejemplo representativo a este respecto:

Si estudiamos el arte japonés, vemos a un hombre indudablemente sabio, filósofo e inteligente, que se dedica ¿a qué? ¿A estudiar la distancia de la Tierra a la luna? No. ¿A estudiar la política de Bismark? No. Estudia una sola brizna de hierba. Pero esa brizna le lleva a dibujar todas las plantas, después las estaciones, los grandes aspectos de los paisajes y, por último, los animales, y también la figura humana. Así transcurre la vida y la vida es demasiado corta para hacerlo todo. Veamos, ¿no es casi una verdadera religión lo que nos enseñan los japoneses tan sencillos, que viven en la naturaleza como si ellos mismos fuesen flores? Y me parece que no podríamos estudiar el arte japonés

sin volvernos mucho más alegres y felices, y tenemos que volver a la naturaleza, a pesar de nuestra educación y nuestro trabajo en un mundo convencional. ¿No es triste que, hasta la fecha, los Monticelli no hayan sido reproducidos por medio de hermosas litografías o vibrantes aguafuertes? (...) Envidio la extrema limpieza que tienen todas las cosas en los japoneses (Van Gogh 2007, 1251).⁹

Este era el sentir que recorría el mundo de las artes europeas y norteamericanas, por lo que no ha de sorprender que discursos como los de Okakura, los cuales se adecuaban a estas derivas, calasen profundamente entre sus oyentes y lectores. Además, en el contexto concreto de «Nature in East Asiatic Painting» hay que tener en cuenta un factor clave: aquella conferencia, como el resto de las que Okakura pronunció en Estados Unidos durante sus años en Boston, estuvo impartida en un perfecto inglés. Esto permitió al esteta un manejo absoluto de la situación al situarse frente a su audiencia como eminente experto en arte japonés (a lo cual su propia nacionalidad le proporcionaba un fundamento importante) y, a su vez, a poder expresarse libre y cómodamente en la lengua de aquellos a quienes iba dirigido su discurso. El tema del conocimiento del inglés en ocasiones es pasado por alto a la hora de abordar la figura de Okakura, pero es importante apreciar que sus obras más relevantes, como *Los ideales de Oriente* (1903), *The Awakening of Japan* (1904) y *El libro del Té* (1906) fueron escritos en esta lengua. Es decir, en el caso por ejemplo de *El libro del Té*, considerado hoy un clásico de la literatura y estética del Japón moderno, no fue accesible al público nipón en el momento en que fue publicado. Es importante pues, tener en cuenta que Okakura tenía en mente a qué público se estaba dirigiendo a la hora de escribir estos ensayos. Ello permite afirmar que la manera en que reflejó los contenidos albergados en estas obras y conferencias tenía una finalidad: que Occidente asumiese al arte nipón como un arte elevado, un arte a la altura de los Apolos de Belvedere o la Venus de Milo que la tradición europea había generado. El objetivo, en este sentido, aunque siguiendo una vía diferente a la de los primeros años de Meiji, era que Japón fuese reconocido como miembro del club de las grandes potencias mundiales, también en el terreno de lo artístico (Weston 2004, 25). Como Guth ha expresado a este respecto:

He [Okakura] believed even as he confirmed Western expectations of Japan, he could transcend them because his exceptional knowledge of English language and culture set him apart from other Japanese, allowing him to dictate the terms of his interactions with the West (Guth 2000, 623).¹⁰

El propio Okakura fue consciente de su posición y del papel que podía cumplir como intermediario cultural, gracias a su dominio del inglés. Precisamente, era ese

9 Van Gogh, Vincent, *Las Cartas. Volumen 2*. (A Theo van Gogh. Arles, entre el 23 y el 24 de septiembre de 1888 - 542F). Ed. cit., pp. 1251-1252.

10 Christine M. E. Guth, 'Charles Longfellow and Okakura Kakuzō: cultural cross-Dressing in the colonial context', *Positions: East Asian Cultures Critique* 8:3 (Winter 2000).

dominio del lenguaje foráneo el que lo ayudó a erigirse como representante de la japonsidad en Norteamérica. Como el propio esteta dijo en una ocasión:

From my first trip to Europe, I wore kimono most of the time. I suggest you travel abroad in kimono if you think that your English is good enough. But never wear Japanese costume if you talk in broken English (Horyoka 1963, 24).

Siguiendo el caso de la conferencia «Nature in East Asiatic Painting», puede evidenciarse un ejemplo concreto de lo expuesto hasta ahora en la traducción que Okakura llevó a cabo del concepto *omoshiroi* [interesante], en el contexto de la concepción que defendió respecto al arte japonés.

5. «OMOSHIROI» COMO CONCEPTO NUCLEAR DEL ARTE JAPONÉS

En su conferencia Okakura aludió a los conceptos esenciales que representarían las tradiciones artísticas de los dos territorios, Occidente y Japón. El esteta otorgó el papel primordial del arte europeo a la belleza. A pesar de las notables evoluciones que la idea de lo bello experimentó a lo largo de la historia, si se hace un recorrido desde la filosofía platónica hasta el momento en que Okakura llevó a cabo su alegato, puede afirmarse que, en efecto, el concepto ocupó un papel representativo en nuestra tradición. La idea de belleza en Europa evolucionó a la vez que ciertas técnicas escultóricas y pictóricas que, poco a poco, permitieron reflejar la realidad (paisajista o del propio cuerpo humano) en base a la concepción de lo bello. Nada similar ocurrió en Asia oriental, en donde era difícil encontrar ejemplos artísticos que se adecuasen a lo que en Occidente se asociaba con la belleza. Probablemente esta situación fue lo que llevó a Okakura a buscar una salida para el arte oriental (representado por el arte nipón) (Okakura 2018).

Eastern art is not interested in beauty as such. The quest of art is not the beautiful but the interesting. In the whole range of Eastern criticism, you will rarely find a painting praised because it is beautiful, but always because it is aesthetically interesting (Okakura 1984, 148-149).

El alegato de Okakura resulta muy sugerente para los estudios de estética y teoría del arte ya que lo interesante, como concepto estético, también se consolidó poco a poco en el vocabulario artístico europeo del XIX. Lo interesante, a lo que Rosenkranz ligó a mediados del siglo XIX con la estética de lo feo, poco tenía que ver con lo bello:

Bello, dice justamente Kant, es aquello que place universalmente sin interés, feo, por ello, es lo que displace universalmente sin interés. Lo desarmónico bien puede suscitar nuestro interés sin ser bello, entonces lo llamaremos interesante. No llamaremos interesante, sin embargo, a aquello que no abrigue en sí una contradicción. Lo simple, lo

ligero, lo transparente no es interesante; lo grande, lo sublime, lo santo es demasiado elevado para esta expresión, es más que solo interesante. Pero lo complicado, lo contradictorio, lo anfibológico y por lo tanto también lo criminal, lo extraño, lo delirante es interesante. La inquietud fermentada en el infierno de la contradicción tiene una mágica fuerza de atracción” (Rosenkranz 1992, 65).

En este sentido, la propuesta de Okakura podría haber encontrado una vía alternativa, también reconocida por Occidente, para señalar su arte y presentarlo al mundo bajo esta categoría de lo interesante. Sin embargo, la asociación que Okakura hizo del concepto viró el camino de la reflexión hacia terrenos completamente diferentes. El motivo tuvo que ver con un tema relacionado con la traducción del concepto de lo interesante [*omoshiroi*]. Según el esteta expuso: «The Japanese term for artistic, “Omoshiroi,” is not an equivalent of the word “interesting”, but is derived from a word which means ‘white-faced’» (Okakura 1984, 149). El esteta acudió a los *kanji* que forman la palabra *omoshiroi* [面白い], los cuales, en efecto, poseen el significado literal de «cara» o «superficie» [面] y blanco [白い]. Okakura, en su conferencia, buscó con ello conectar el origen de este concepto con uno de los mitos fundacionales recogidos en el *Kojiki*¹¹ para explicar el sentido verdadero de esta palabra.

En el relato mítico, tras una serie de ofensas procuradas por su hermano Susano, Amaterasu, la diosa del Sol, gobernante del Altiplano del Cielo, se ocultó en la Casa Rocosa del Cielo (descrita por algunos autores como una caverna o cueva) (VV. AA. 2018, 74). En aquel instante:

El mundo del Altiplano del Cielo se quedó a oscuras y el mundo del País Central de Ashihara [de los mortales] se sumió en las tinieblas. Una oscuridad perpetua se adueñó de los dos mundos y todos sus rincones se llenaron de voces de diversos espíritus malignos que, como moscas de verano, se pusieron a revolotear trayendo a un tiempo todo género de calamidades (VV. AA. 2018, 75).

Ante aquella situación, los ocho millones de dioses se congregaron frente a la puerta de la Casa Rocosa del Cielo con el fin de hacer salir a Amaterasu. Se llevaron para ello a cabo complejos preparativos y ofrendas relatadas en el *Kojiki*, pero fue la diosa Ame-no-uzume quien tuvo un papel primordial en esta parte de la historia. Según el relato comenzó a bailar frente a la puerta de la cueva:

La diosa bailaba con tal frenesí que entró en trance mostrando sus pechos desnudos y dejando que se le soltara el cingulo de la túnica hasta que se le vieron sus partes íntimas. Al presenciar este espectáculo, los ocho millones de deidades rompieron a reír al unísono. Sus carcajadas produjeron tal estruendo que el Altiplano del Cielo retumbó como si fuera atravesado por un trueno. Dentro, en la caverna, la diosa Amaterasu se extrañó, y movida por la curiosidad entreabrió la puerta rocosa (VV. AA. 2018, 76).

¹¹ Texto del siglo VII en donde se narra la historia mítica de Japón, desde la creación del cosmos hasta el mandato de la emperatriz Suiko (554-628 d. C.).

En base al mito descrito, lo más obvio llegado a este punto habría sido reivindicar *omoshiroi* desde el sentido de la curiosidad que sintió Amaterasu en aquel momento. El baile sensual y el holgorio de fuera es lo que la llevó a asomarse. Es decir, el interés por ver qué estaba ocurriendo.¹² Sin embargo, la reflexión de Okakura fue por otra vía. Según el nipón: «the Sun-Goddess emerged, and as the first ray broke upon the darkness, the gods, who had seen nothing before, recognized that their faces were white» (Okakura 1984, 149). Es aquí en donde se encontraría la clave de 面白い, pero el punto central, según explicó Okakura a su audiencia, no estaba en lo «interesante» sino en el «reconocimiento» de sí mismos. En el recuerdo de sus rostros pálidos, los cuales llevaban tiempo sin poder apreciar en la oscuridad. En cierto sentido, el propio mito de la caverna concluye explicando que, para entretener a Amaterasu en el momento en que entreabrió la puerta, y ganar así tiempo para sacarla, lo que los dioses hicieron fue poner frente a su rostro un espejo, lo cual la asombró y la dejó absorta permitiendo llevar a cabo el plan previsto.

It is significant that a word recalling this legend of recognition should be used to signify artistic delight. For the pleasure we derive from art is in recognition, in re-discovery of what we have felt ourselves. We find our memories awakened by an artist, awakened on a higher plane and with a wider significance, and we rejoice. Thus everything and anything could be interesting and artistic in a master's hand. We have no ideal types of beauty, therefore no so-called golden section, no rules of proportion which define artistic excellence (Okakura 1984, 149).

Okakura es ambiguo en su conclusión, por lo que no queda claro a qué refiere exactamente este reconocerse, este redescubrimiento de nosotros mismos. Según el camino trazado a lo largo de este artículo, parece probable que el esteta no estuviese aludiendo a una suerte de reminiscencia en el sentido platónico según la cual conocer es recordar. Resulta más plausible asumir que lo que Okakura llevó a cabo era, nuevamente, una reivindicación del arte tradicional nipón, cuya mirada permitiría a Japón reconocerse en él de nuevo, recordar sus raíces culturales a pesar de la fachada de modernización que había estado construyendo en las últimas décadas.

A pesar de ello, todo esto se trata de una conjetura, una interpretación que, en base a lo expuesto, proponemos como plausible. Si se mira con ojo crítico la producción literaria de Okakura, se encontrarán otras afirmaciones y reivindicaciones similares, cuyo sentido último parece más una suerte de adaptación, de reconfiguración, que de una traducción cultural literal. Su manejo del idioma inglés le permitió moverse en estas fronteras vagas e indeterminadas de los intercambios culturales. En un momento histórico en el que Japón y el conjunto de su cultura estaba aún por explicarse a Occidente, un uso adecuado del idioma acompañado de un discurso, en ocasiones,

12 «Yo pensaba que desde que me encerré en esta caverna, el Altiplano del Cielo se había quedado a oscuras y el mundo de los mortales en tinieblas. ¿Por qué, entonces, Ame-no-uzume baila la danza sagrada y los ocho millones de deidades ríen a un tiempo?» (VV. AA. 2018, 76).

ciertamente autocomplaciente con la realidad del archipiélago nipón, permitían amoldar ciertas teorías. Al fin y al cabo, como el propio Okakura expuso en su famoso *El libro del Té*, «una traducción es siempre una traición»¹³.

6. REFERENCIAS

- Cabeza, J. y Almodóvar, J. (2004). Ernest Francisco Fenollosa and the quest for Japan. Findings of a life devoted to the Science of Art. *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies*, 9, 75-99.
- Craig, A. (2000). *Chōshū in the Meiji Restoration*. Lexington Books.
- Fukuzawa, Y. (2009). *An Outline of a Theory of Civilization* (Trad. D. Dilworth y G. Hurst). Columbia University Press. (Trabajo original publicado en 1875).
- Goberna, J. R. (1999). *Civilización: historia de una idea*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Golden, Seán. (2000). *Multilateralismo versus Unilateralismo en Asia: El peso internacional de los valores asiáticos*. Bellaterra.
- Guth, C. (2000). Charles Longfellow and Okakura Kakuzō: cultural cross-Dressing in the colonial context. *Positions: East Asian Cultures Critique*, 8(3), 605-623.
- Guth, C. (2009). *El arte en el Japón Edo*. Akal. (Trabajo original publicado en 2009).
- Horyoka, Y. (1963). *The Life of Kakuzō*. Hokuseido Press.
- Havens, T. (1970). *Nishi Amane and modern Japanese thought*. Princeton University Press.
- Korhonen, P. (2001). The Geography of Okakura Tenshin. *Japan Review*, 13, 107-127.
- Marra, M. (2002). Hegelian reversal: Okakura Kakuzō. En: M. Marra (Ed.), *Modern Japanese Aesthetics: A Reader* (pp. 65-71). University of Hawaii Press.
- Martí, B. (2013). *Budismo, religión y filosofía durante el período Meiji. Un estudio de la filosofía de la religión de Kiyozawa Manshi*. [Tesis doctoral]. Universidad de Valencia.
- Moran, S. (1957). The Yumedono Kannon of Horyuji. *Archives of the Chinese Art Society of America*, 11, 59-68.
- Museum of Fine Arts, Boston (1913). Okakura Kakuzō. *Museum of Fine Arts Bulletin*. 11(67), 72-75.
- Nishikawa, S. (1993). Fukuzawa Yukichi (1835-1901). *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*, 23(3), 521-534.
- Okakura, K. (1984). *Collected English Writings Vol. 2*. Heibonsha.
- Okakura, K. (1978). *El libro del Té* (Trad. Ángel Samblancat). Kairós. (Trabajo original publicado en 1906).
- Okakura, K. (2018). *Los ideales de Oriente. Con especial referencia al arte japonés* (Trad. F. Alvarez). Satori. (Trabajo original publicado en 1903).
- Romero, J. (2020). Kawanabe Kyōsai: espectador de la construcción de una nueva identidad japonesa. *Anales de Historia del Arte*, 30, 349-360.
- Romero, J. (2021). El descubrimiento del paisaje en China: la influencia de la imaginaria taoísta. *Anales de Historia del Arte*, 31, 263-282.
- Rosenkranz, Karl (1992). *Estética de lo feo* (Trad. M. Salmerón). Colección Imaginarium n. 5. (Trabajo original publicado en 1853).

¹³ *El libro del Té*, p. 50.

- Samuels, R. J. (1994). *Rich nation, strong army. National security and the technological transformation of Japan*. Cornell University Press.
- Sastre, D. (2019). *Arte y nación. El discurso de la historia del arte en el Japón Meiji*. Ediciones Bellaterra.
- Satō, D. (2011). *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*. Getty Research Institute.
- Tat Wai, D. (2009). *A Translation of Datsu-A Ron: Decoding a Prewar Japanese Nationalistic Theory*. [Trabajo de Fin de Máster]. University of Toronto.
- Van Gogh, V. (2007). *Las Cartas. Volumen 2* (A Theo van Gogh. Arles, entre el 23 y el 24 de septiembre de 1888 - 542F) (Trad. M. Sánchez). Akal. (Trabajo original publicado en 1888).
- VV. AA. (2018). *Kojiki. Crónicas de Antiguos Hechos de Japón* (Trad. C. Rubio y R. Tani Moratalla). Trotta. (Trabajo original publicado en el s. VII).
- Weston, V. (2004). *Japanese Painting and National Identity: Okakura Tenshin and His Circle*. Center of Japanese Studies of the University of Michigan.