

INTER ASIA PAPERS

ISSN 2013-1747

nº 11 / 2009

APROXIMACIONES AL ESTUDIO DE LA INTERCULTURALIDAD EN EL MUNDO DEL SAMURAI

Gustavo Pita Céspedes

Universitat Autònoma de Barcelona

Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales

Grupo de Investigación Inter Asia

Universitat Autònoma de Barcelona

INTER ASIA PAPERS

© **Inter Asia Papers** es una publicación conjunta del Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales y el Grupo de Investigación Inter Asia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Contacto editorial

Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Grupo de Investigación Inter Asia

Edifici E1
Universitat Autònoma de Barcelona
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona
España

Tel: + 34 - 93 581 2111

Fax: + 34 - 93 581 3266

E-mail: gr.interasia@uab.cat

Página web: <http://www.uab.cat/grup-recerca/interasia>

© Grupo de Investigación Inter Asia

Edita

Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona 2009
Universitat Autònoma de Barcelona

ISSN 2013-1739 (versión impresa)

Depósito Legal: B-50443-2008 (versión impresa)

ISSN 2013-1747 (versión en línea)

Depósito Legal: B-50442-2008 (versión en línea)

Aproximaciones al estudio de la interculturalidad en el mundo del samurai

Gustavo Pita Céspedes

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

Partiendo del análisis de las características de la cultura guerrera que condicionan su interculturalidad, el texto expone algunos ejemplos de la misma tomados de la historia y de diferentes esferas de la cultura samurai: su temprana interacción con la cultura *emishi*, su interés en el arte de la *renga*, su influencia en la formación del teatro *Nō* a partir del rescate y la síntesis de diversas manifestaciones del arte popular y, finalmente, la interacción entre el *Nō* y el arte del *Kendō* a través del intercambio cultural entre los actores y los maestros de la esgrima japonesa de la escuela *Yagyū*.

Palabras clave

Interculturalidad; cultura samurai; historia de Japón.

Abstract

Based on analysis of the characteristics of the warrior culture that determine its interculturality, this study presents some examples taken from the history and different spheres of the samurai culture: the early interaction between the warriors and the *Emishi* culture, their interest in the art of *Renga*, their influence on the formation of the *Nō* theatre through recovery and synthesis of various manifestations of popular art, and finally, the interaction between *Nō* and the art of *Kendō*, through the cultural exchange between the actors and the masters of the *Yagyū* school of fencing.

Key words

Interculturality; samurai culture; history of Japan.

APROXIMACIONES AL ESTUDIO DE LA INTERCULTURALIDAD EN EL MUNDO DEL SAMURAI

Gustavo Pita Céspedes
Universitat Autònoma de Barcelona

El estudio de la interculturalidad en el mundo del samurai supone el análisis de aquellas características de su cultura que favorecen su interacción con otras a lo largo de la historia. En este sentido, no partiremos aquí de un criterio preconcebido de interculturalidad, sino que trataremos de buscar *la que es propia de su cultura*, es decir, esa particular propiedad que se manifiesta históricamente en su capacidad y modo de interactuar con otros complejos culturales. La cultura samurai es a su vez, como veremos más adelante, resultado de esa interacción, y si comenzamos ahora por el análisis de aquellas de sus características que favorecen su interculturalidad es porque la interacción en su inestable dinámica representa un complejo objeto de investigación y empezar por la misma implica el riesgo de perder de vista el objeto específico de nuestra atención. De manera que al examen de varios ejemplos históricos del funcionamiento de la interculturalidad del samurai le precederá el de algunas de las características de su cultura que la propician, considerando además que la cultura guerrera es una de las más antiguas de la humanidad y en la historia existe el antecedente de pueblos que han tenido la guerra como uno de los componentes básicos de su modo de vida (Kagán, 2000).

Un estudio más riguroso requerirá, sin lugar a dudas, que en otra etapa más avanzada de nuestra indagación contrastemos al menos tres definiciones de interculturalidad: la que dimana del estudio de la interacción de culturas diferentes, la que se deduce de las peculiaridades de la cultura samurai y la que se sustenta en la historia real del intercambio de dicha cultura con otros complejos culturales.

Ahora bien, dichos intercambios incluyen toda una gama de manifestaciones muy diversas como el trueque de mercancías, el intercambio de conocimientos, de obras de artes, de hábitos, de valores y de ideas de la más diversa índole. Lo que se pone en juego en este ámbito es la flexibilidad que tenga una cultura para aprender o para dejarse influir por otras, su carácter más abierto o más cerrado, su capacidad de transformación e incluso de desplazamiento. Y esto depende también de las características propias de su actividad básica, y en consonancia con ello, de la relación que tenga esa cultura con la tradición y con la innovación, de su noción de familia, de su visión de la propiedad, de su relación con el poder, de su escala de valores, del papel en ella de la asimilación y la difusión del saber, de su relación consigo misma en la práctica de su existencia, de la imagen que tenga de sí, del modo en que la construye, de la peculiar estructura de su autoconciencia, de su capacidad de autotranscendencia, etc.

Toda cultura necesita de la interculturalidad en cada uno de sus niveles – desde la cultura de la personalidad hasta la de la Humanidad– y en cada forma específica de su actividad, sea material, artística o espiritual. Sobre esta necesidad cultural señala Yuri Lotman:

“Como todos los grandes perfeccionamientos y descubrimientos, el invento que elimina las dificultades existentes, es él mismo una fuente de nuevas y aún mayores dificultades y exige nuevos inventos. El colosal salto a la esfera del pensamiento, que se acompañó de un brusco aumento de la estabilidad y de la capacidad de sobrevivir en el mundo circundante, exigía nuevos descubrimientos que ayudaran a arreglárselas con las dificultades que creaba la existencia consciente. Por una parte, era natural compensar el aumento de la incertidumbre y del desconocimiento apelando a seres protectores omniscientes. La aparición de la religión, que coincide estadalmente con el surgimiento del fenómeno del pensamiento, no es casual, desde luego... Otro medio para superar las dificultades surgidas fue la apelación al raciocinio colectivo, es decir, a la cultura. La cultura – inteligencia supraindividual – representa un mecanismo que compensa las insuficiencias de la conciencia individual, y que desde este punto de vista, es su complemento inevitable.” (Lotman, 1998: 39-40).

De esta manera, la cultura es inconcebible sin la interculturalidad, y si empleamos estos conceptos por separado no es porque designen fenómenos sustancialmente diferentes. De lo que puede tratarse únicamente es de diferentes culturas (o subsistemas culturales) *con su modo específico de relacionarse interculturalmente* de acuerdo con sus funciones, sus características en las diferentes épocas, dominios de la actividad y regiones del planeta. Como se infiere del anterior planteamiento de Lotman, existe desde los orígenes una peculiar relación de controversia o complementariedad entre la forma de interculturalidad que es propia de una cultura y sus manifestaciones religiosas –es decir, entre la tendencia a buscar la compensación del defecto propio en la cultura del otro o en la protección de seres omniscientes–, y asimismo, entre los factores básicos que determinan o condicionan el desarrollo de la interculturalidad encontramos, por otra parte, las instituciones y concepciones ideológico-políticas, así como las relaciones de propiedad y, por lo tanto, de poder, a las que sirven de interpretación¹.

Hay que recordar a este respecto que desde sus orígenes históricos el samurai ejerce el oficio de matar, de modo que su principal destreza desafía por su propia naturaleza, desde el punto de vista religioso, la concepción budista del respeto a todo lo vivo, así como la noción sintoísta de la pureza, y desde la perspectiva política, lo ubica entre los parias que son discriminados, aunque utilizados, por su sociedad. En esta exclusión del samurai hacia la periferia hay, con todo, cierta *exclusividad*: el centro puede distanciarlo, pero no ignorarlo; por el contrario, tiene que considerarlo como punto de referencia para su autoubicación central, de modo que aunque

¹ En aplicación al mundo del samurai, se necesitaría en este punto un estudio más detallado del funcionamiento y lugar de la religión y la política en su cultura en las diferentes edades y su huella en la interculturalidad. La religión y la política demarcan acaso, desde dentro, las fronteras superior e inferior de cada cultura con respecto a lo que se considera suprahumano o infrahumano. La noción de la divinidad restringe los grados de libertad del sujeto en el mundo, y la política dentro del mundo del hombre, delimita quiénes pueden ser considerados sujetos humanos con libertad y plenos derechos, condicionando ambas internamente las posibilidades de la cultura y de su interculturalidad.

el samurai se encuentra en la periferia, permanece dentro de los confines del alcance de su visibilidad, a partir de cuya frontera se abre el mundo de lo ignorado y lo innombrable. Esta peculiar ubicación del samurai en el “eje de coordenadas político-religioso” que mencionábamos, no puede dejar de influir en el tipo de interculturalidad que ejerce en la historia.

No es difícil comprender que de la relación que tenga una cultura consigo misma depende en buena medida su relación con otras y viceversa. Sin embargo, conviene enseguida aclarar que este autorrelacionarse no se reduce al plano psicológico o ideológico, porque la forma en que una cultura se relaciona consigo misma se revela ya en el carácter de su actividad fundamental. En nuestro caso, se trata del combate, y en general, de la guerra como actividad fundamental del *Bushi*. Es básicamente en ella que el guerrero japonés se relaciona con sus compañeros, consigo mismo y con el “otro” que es, para el *bushi*, el *enemigo*.

La actividad básica del samurai presupone, entonces, una relación directa con “el otro” y, al propio tiempo con la “otredad de sí” en la posibilidad y la realidad de su propia muerte. El samurai debe enfrentar lo que otros eluden. Su función social empieza en la periferia (ontológica, espacial y política) del sistema, y su peculiar cultura lo prepara desde temprano para esto; pero también, a la inversa, es la suya una cultura fraguada originalmente en los límites: los *geopolíticos* de su sociedad y el *ontológico* de su vida frente a la muerte. Su autoconciencia y la imagen de sí mismo que conlleva se forman en situaciones de autotranscendencia. En este sentido, su autoafirmación ocurre al borde de su autonegación.

En la cultura *bushi* el “otro” abarca mucho más que el mundo de los vivos. La relación con el “otro”, la relación consigo y la relación con los muertos, son facetas de un mismo complejo práctico y psicológico-espiritual. Para él, cuyo oficio es matar, la “otredad” no es ni puede ser una categoría estática, ni puede definirla algo material y tangible como un seto, una valla de frontera o un título de propiedad. El que ayer se definía como “yo” o como “nosotros” puede pasar hoy mismo a ser “otro”. Y

cuando el samurai asesina, ejecuta, encadena o traiciona actúa en buena medida como un “generador de otredades”. Nada más ajeno entonces para él que entender la otredad como categoría fija, o como atributo reservado a una casta o a una clase.

Esta ubicación de la actividad del guerrero en el límite geográfico, socio-político y ontológico no puede dejar de influir en la objetividad de su conciencia, en su relación con el saber y en la interrelación del saber, los valores y los proyectos en su sistema cultural. El guerrero vive espiritualmente en el límite entre estas formas de objetivación de su cultura espiritual. Por una parte, el valor que pueda tener para él un objeto nunca debe velarle su visión objetiva, por lo mismo que en su actividad la muerte está siempre a un paso de la vida. Por otra, el conocimiento constituye para él un valor; pero como su actividad conlleva un permanente estudio de sí y una búsqueda del autodominio, al guerrero le interesa también desde temprano *el conocimiento de los valores* como mecanismos de regulación conductual. No menos peculiar es para él la relación entre los proyectos y el saber: dado el carácter esencialmente práctico de su actividad y la necesidad de proyectos *realizables*, para el guerrero carecen de valor los exentos de objetividad, contruidos sin apoyo en el conocimiento, por lo que tiene en alta estima la ciencia de la táctica y la estrategia; pero así mismo, entre sus proyectos está siempre, como una orientación consciente la búsqueda del conocimiento práctico y científico-técnico, que hay que buscar donde sea necesario, cualquiera que sea su fuente: el enemigo o, incluso, el paria. El conocimiento no es nunca para el guerrero una dádiva, sino una *conquista* y representa una parte nada despreciable de su propiedad y botín de guerra. Desde este punto de vista, el oponente no es para él un simple *objeto* de destrucción o que se destruya con su derrota, por el contrario, es un *sujeto que sobrevive en su cultura* y que es definitivamente vencido, no cuando es asesinado, sino cuando su esencia es asimilada con el vino del triunfo, servida en el cáliz óseo que antes resguardó su cerebro.

Para el samurai existe, entonces, una estrecha relación entre la noción de lo que *se posee*, lo que *se conoce* y lo que *se puede*.

Poder significa ser capaz, haber adquirido, no por simple usurpación o compra, sino en esforzado entrenamiento diario una *forma* que modela una *capacidad* práctica. Dominio es, en su cultura, autodominio. Apropiación es incorporación. Propio es realmente no el objeto material que se roba o se adquiere por dinero, tras lo cual sigue siendo tan externo o distante como antes, sino precisamente lo que se *incorpora*, es decir, se adhiere a nuestro cuerpo y por *asimilarse* deviene totalmente propio. El saber y la capacidad adquiridos en práctica consciente demuestran que incluso lo ajeno y extraño puede convertirse en propio e idéntico. Y como su asimilación nada tiene que ver con los genes, y es ella la que me define y emparenta con otros que no son menos capaces de dominarlos y poseerlos, parientes no son sólo mis familiares, ni mi familia la consanguínea, ni mi heredero mi hijo carnal, sino los que comparten conmigo esa, mi única y verdadera riqueza.

Ahora bien, este interés del samurai por el conocimiento y el autoconocimiento, es apenas un elemento del que siente por ser consciente de sí y de su adversario. Su modo de vida esencialmente social, donde su *integridad psicofísica* representa un instrumento fundamental que debe saber dominar, manejar y conocer en la actividad colectiva, al igual que la de su compañero de lucha y la de su adversario, hace que la proyección de su autoimagen integral ante el colectivo, ante sí y frente a sus enemigos sea para él desde temprano y desde la base de su cultura – la actividad práctico-material de la guerra – una *necesidad* utilitaria y un *valor* espiritual. En este sentido, para el guerrero no menos imprescindible que su actividad dirigida al uso y transformación de los objetos –su cuerpo, sus armas e instrumentos– es, por un lado, la actividad de la *comunicación* como vehículo de su educación y desempeño en la actividad colectiva, así como de formación y funcionamiento de su *conciencia*; y por otro, la *autocomunicación* como medio de formación y funcionamiento de su *autoconciencia*.

Por todo eso, en su cultura ocupan tempranamente un lugar muy especial los *ritos*, *ceremonias* y *cultos* de carácter mágico y regulativo que para garantizar el éxito en la caza y en la guerra se estructuran como *representaciones*, es decir, modelos

recreativo-reproductivos de estas dos formas básicas de su actividad. Así, en la vida de las primeras comunidades de guerreros tienen ellos un peso tan importante como el que con el tiempo adquieren en la sociedad samurai la *danza*, el *teatro* y las *artes marciales*. Lo que une a todas estas formas culturales es, en primer lugar, el manejo del cuerpo humano o de su *integridad psicofísica*, porque la maestría en todas ellas requiere la máxima fusión orgánica de los elementos corporales y espirituales. En segundo lugar, las emparenta el elemento *representativo*, es decir, una modelación de la realidad humana en la que humano es no sólo su contenido, sino también el material que emplea: la integridad psicofísica del actor, el bailarín o el artista marcial; y como tercer elemento en común, las tres comparten el componente *interpretativo*, porque sus sujetos precisamente *actúan*, es decir, son intérpretes o ejecutantes de un texto codificado según un determinado patrón. Resulta significativo que en la historia de las artes marciales japonesas, la *exhibición* y el *espectáculo* llegan a convertirse en un componente esencial de su subcultura, cuya importancia varía de un género a otro, pero no hace sino crecer con el tiempo. No menos sugerente es que en la lengua japonesa a la exhibición se le denomina *enbu* (演武) y a la ejecución de la técnica, *engi* (演技), lo que significa que se trata precisamente de *interpretaciones*. Por último, también en las artes marciales resulta esencial el componente *expresivo-emocional* en cuyo desenvolvimiento fue fundamental su interacción con otros subsistemas artístico-culturales como la danza y el teatro.

Desde otra perspectiva, el guerrero, por un lado, sostiene el orden, pero por otro, lo destruye, y es especialmente creativo en este último caso, lo cual explica la relación entre *tradicción* e *innovación* que caracteriza su mundo. A través de la destrucción, forma extrema de la transformación, conoce muy bien el valor de la conservación y la creación. En la práctica de las artes marciales, a la llamada “destrucción de la técnica” o *ha* (破) se la reconoce como una fase tan esencial en el camino de su asimilación y desarrollo, como la inicial de su

conservación o *shu* (守) y la final de su recreación con un estilo propio o *ri* (離) (Tsumoto, 1996; Minamoto, 1992). Son entonces las mismas peripecias de su desarrollo técnico las que enseñan al samurai que lo que se detiene o se encierra en sí, se estanca y perece. De ahí que en su mundo la noción de “circulación” tenga gran importancia y que la innovación acabe predominando sobre la tradición, aun a costa de su propia existencia.

Apertura y hermetismo constituyen la manifestación comunicacional de los extremos de innovación y conservación, novedad y tradición. En este sentido, el samurai aprecia el *secreto* y, en general, la *discreción*, por lo que conoce también el valor de la transparencia, de la comunicación y de lo expresivo-inexpresado. Dentro del arte de la palabra estima la poesía, tan adecuada a su espíritu por sus ambigüedades polisémicas que enriquecen y motivan el diálogo. A través del manejo de su cuerpo conoce asimismo que hay una forma de comunicación sin palabras y un tipo de comprensión corporal, a veces más sutil que la propia emoción.

* * *

Por lo visto, el primer ejemplo de interculturalidad que encontramos en el mundo del samurai se remonta a la etapa histórica de su formación en esa zona fronteriza de la antigua geografía de Japón en la que, como ha señalado Seki Yukihiko, se preparó el “protoplasma histórico” (Seki, 2003) de varios siglos de desarrollo de la historia japonesa signados por la actuación de los *bushi*. Ese “protoplasma histórico” se gesta en la zona nororiental de Bandō a través de las guerras que desde finales del siglo VIII sostiene el Estado de Ritsuryō con los llamados *emishi*.

Así que el nacimiento de los *bushi* sólo puede ser comprendido a partir de la interacción de sus antecesores con los “bárbaros” justo en la frontera geopolítica del imperio, a partir de la cual comenzaba para el japonés antiguo el mundo del “otro”. “Comenzaba”, por cierto, no sólo en un sentido geográfico, sino también político, porque en esa etapa, preparatoria del

nacimiento de los *bushi*, fue que se produjo el primer intento histórico de pacificar el conflicto incorporando políticamente al *emishi* bajo el manto de una supuesta “autonomía” y otorgándole por primera vez el nombre de *fushū* a quien antes había sido “innombrable” (Seki, 2003). Entonces, fue ese mismo movimiento histórico que definió por vez primera al *emishi* como *fushū*, el que esbozó el primer antecedente rico en posibilidades de lo que llegaría a ser la cultura samurai².

Bandō era esa zona, cuyo peculiar contenido de región periférica podía definirse como el sitio en el que “a los *I* – los ‘bárbaros’ – se les dominaba con ayuda de los propios *I*” (Seki, 2003). Pero este primer desdoblamiento del mundo de los *emishi*, que con la táctica de “divide y vencerás” permitió al antiguo Estado asimilarles como dominio autónomo hacia el norte del río Koromogawa, no podía dejar de producir al unísono un primer desdoblamiento definitorio dentro del propio Estado Ritsuryō y, en particular, dentro de uno de sus eslabones más débiles: su decadente sistema militar.

² “Las relaciones entre pluralidad y unidad forman parte de los rasgos fundamentales de la cultura. La realidad lógica y la histórica divergen aquí: la realidad lógica construye el modelo convencional de una abstracción introduciendo un caso único, el cual debe reproducir una comunidad ideal [...] El movimiento real se desarrollaba por otra vía. Como punto de partida convencional se puede tomar el comportamiento gregario y/o el comportamiento heredado genéticamente que no era individual ni colectivo, dado que no conocía esa contraposición. Aquello que no entraba en este tipo habitual de comportamiento no era significativamente existente [...] La fase siguiente consiste en el hecho de que el comportamiento atípico se inserta en la conciencia como transgresión posible: monstruosidad, delito, heroísmo. En esta fase sobreviene la división entre el comportamiento individual (anómalo) y el colectivo “normal”. Y solamente en la fase siguiente surge la posibilidad de que el comportamiento individual se convierta en ejemplo y norma para el común, y que el comportamiento común funcione como parámetro para evaluar el individual; surge entonces un sistema único, en el cual estas dos posibilidades se realizan como aspectos indivisibles de un único conjunto. Así, el comportamiento individual y el colectivo surgen simultáneamente como oposiciones recíprocamente necesarias. Les precede el desconocimiento, y en consecuencia, la “inexistencia” social ya sea de uno como del otro...” (Lotman, 1999: 13-14)

Fue en Bandō en aquella época donde hizo su aparición un nuevo tipo de funcionario militar que inauguró una especie de nueva genealogía o linaje propiamente guerrero, de antecedentes algo distintos a los de la aristocracia y los emperadores, el cual serviría más tarde al *bushi* para definir y legitimar sus propios orígenes con respecto a los demás estratos en general, y a la aristocracia en particular. Los llamados *gunji kanryō* “surgen de las estrategias militares del Estado Ritsuryō desde finales del siglo VIII. Tienen en común el haber detentado responsabilidades esenciales en la defensa de las fronteras de Chinjufu y Dazaifu y grados de funcionarios de la categoría de *kokushi* en zonas de elevada ocurrencia de disturbios como Bandō, Setouchi y el norte de Kyūshū” (Seki, 2003: 65). Los méritos que habían alcanzado como guerreros en el enfrentamiento de los *emishi* y los *fushū* eran valorados altamente y su experiencia en este campo resultó decisiva en el momento de designarles para sus respectivos cargos.

A los *fushū* – término que designaba a aquella parte de los *emishi* (antiguos habitantes del Noreste del archipiélago), quienes tras rendirse y haber sido apresados se habían sometido al gobierno de Ritsuryō – se les obligó a emigrar a diferentes regiones del Estado con dos objetivos fundamentales: dominarles dividiendo sus fuerzas opositoras, acumuladas en la franja nororiental de Ōū, y asimismo, utilizar su formidable potencial combativo para compensar las deficiencias del sistema militar y policial en todo el país. Según una fuente histórica del siglo IX, el *Shokunihonkōki*, la capacidad combativa de un *fushū* equivalía a la de diez soldados comunes y su extraordinaria destreza en el tiro se debía a que “pelear con arco y flechas a caballo (*kyūba*)” era “una costumbre vital de los cazadores *I*” (Seki, 2003; 58). La genealogía de los combatientes *emishi-fushū* era ciertamente la de un pueblo de cazadores, y cuando en la segunda mitad del siglo IX “la medida estatal de concentrar sus fuerzas en puntos de importancia prioritaria del país se revirtió en el proceso por el cual los *fushū*, afirmándose como puntos clave, despertaron a la autoconciencia de sus propias prioridades” (Seki, 2003: 49), se evidenció por enésima vez desde finales del siglo VIII, que las guerras contra los *emishi* eran la “piedra de toque” (Seki, 2003: 58) que ponía a prueba la legitimidad militar del ejército de Ritsuryō.

En una época en que la crisis del sistema estatal hacía cada vez más difícil la producción y administración centralizada de armamentos pesados y estimulaba la descentralización de las fuerzas militares, del armamento y el consecuente cambio de estrategias militares, el antecesor del *bushi* se percató de que tenía mucho que aprender de su oponente, el guerrero *emishi*. La influencia de su cultura combativa fue realmente mucho más allá de lo que pudiéramos suponer: de ella los expertos militares de nuevo tipo aprendieron no sólo el valor de la armadura ligera confeccionada con piel de carnero, accesible a la producción en pequeña escala y a la posesión personal, sino también la importancia de la movilidad y la operatividad combativa de una caballería de jinetes arqueros, apertrechados con implementos ligeros, y lo que es más: asimilaron la forma del sable *emishi*, el *warabitegatana*, cuyo peculiar ángulo entre hoja y empuñadura, tan apropiado para el combate ecuestre, fue incorporado con el tiempo en la configuración arqueada de la propia hoja, dando lugar finalmente al *kenukikatatachi*: el emblemático sable del *bushi* japonés (Seki, 2003: 73-75).

De esta manera, la historia nos ha dejado pruebas fehacientes de la importancia que tuvo la interculturalidad en lo que podemos considerar la etapa originaria de la cultura samurai, justamente en una esfera básica de su actividad, definitoria de su cultura, como la guerra, y nada menos que en un extremo del espectro de sus diversas manifestaciones como actividad guerrera: la interacción con el *Otro* por antonomasia, el “bárbaro”, en el límite de la geografía y el sistema estatal japonés antiguo.

Sin embargo, la historia nos ha dejado asimismo suficientes evidencias del esencial papel de la interculturalidad en la conformación de otra esfera no menos importante que su actividad básica, si bien menos “profana”, como su *autoconciencia artística*; una interacción cultural que tuvo lugar en un ámbito no menos “fronterizo”, si consideramos que por ser el suyo un oficio tan “impuro” como el de asesino, el samurai pertenecía dentro de los mismos predios de la sociedad antigua al círculo marginal de los parias o de los “*eta-hinin*”, con quienes tenía que interactuar y de quienes también encontró mucho que aprender.

Como ha señalado Murai Yasuhiko: “los *musha*, incluyendo a sus líderes o *tōryō*, por su posición social eran discriminados y menospreciados por la aristocracia, y desde el punto de vista de la sociedad eran seres negativos”.³ Por lo visto, el sentimiento consciente o inconsciente de su culpabilidad y la necesidad de reivindicar y legitimar su posición marginal les motivaron desde temprano y por largo tiempo a buscar, por una parte, la “purificación” y legitimación de su imagen en formas de interacción y de expresión cultural reconocidas oficialmente como refinadas por la aristocracia; y por otra –en la medida en que con el desarrollo de la sociedad medieval fueron adquiriendo mayor conciencia de sí como estamento dotado de intereses, valores y gustos propios– a llenar esas formas inicialmente externas con un contenido cada vez más cercano a la cosmovisión dimanante de su actividad vital, así como también a buscar originales formas de autoexpresión en el caudal del “arte popular”, dentro del ámbito que directamente les circundaba.

De esta manera, la formación de la autoconciencia artística samurai tuvo lugar en un proceso de interacción cultural y de mutuo acercamiento de dos manifestaciones del arte, en el cual el samurai sirvió de *mediador* y donde, por un lado, las formas “elitistas” del arte de la aristocracia fueron llenadas con un contenido popular, mientras que, por otro, las modalidades del arte popular fueron adquiriendo *con su mediación* un acabado formal y un ámbito de funcionamiento cada vez más cercano al que entonces era reconocido como artístico en sentido oficial.

³ “El oficio de matar, que en su calidad de samuráis efectuaban como servicio a la aristocracia y al que se le calificaba de *destreza para el homicidio*, empezó a ser objeto de discriminación, pues según el pensamiento de la doctrina budista de la Tierra Pura, cuya influencia había comenzado a aumentar a partir de cierto momento, era considerado como una acción criminal digna de las penas del Infierno. Por eso, ciertos guerreros abandonaron la práctica del homicidio sin razón y se limitaron a matar sólo cuando había razones para ello. Con eso pretendían reducir a un mínimo la conciencia de la culpa por el crimen” (Murai, 2005: 5)

Sin embargo, aun en el primer caso, y aunque su elección parezca influida ante todo por consideraciones políticas, hay que reconocer que entre las manifestaciones artísticas aceptadas como refinadas escoge el samurai las más asequibles y apropiadas a su condición, hacia las cuales lo inclinan las características de su actividad cultural básica. Tal es el caso del arte del tiro con arco a caballo y de la improvisación de *wakas*.

El *Azuma Kagami* nos cuenta el primer encuentro⁴ y el sucesivo intercambio entre Minamoto-no-Yoritomo y el monje budista, otrora profesional de las armas, Saigyō (Satō Norikiyo). Han quedado asimismo sobradas huellas de su ulterior interacción con el sacerdote Tendai, Jien⁵. Lo que Yoritomo obtiene del primero es, fundamentalmente, el conocimiento de los principios del arte del tiro con arco a caballo (*kyūba*), en tanto que del segundo aprende las reglas de la composición poética o Camino de la *waka* (*kadō*). Ahora bien, independientemente de que a ello lo obliga, en el fondo, la necesidad de “cultivar a los rudos *ryōshu* del Este (Tōgoku) para elevarles a la condición de *bushi*” (Ogawa, 2008: 15) abriéndoles así la vía de la periferia al centro, no es menos cierto que no sólo en el arte del tiro con arco, ejercido desde antaño por cazadores y guerreros, sino incluso en la improvisación poética, había ya elementos que resultaban extremadamente atractivos para un samurai:

“El propio Yoritomo estaba dotado de un notable talento poético. Las *wakas* que intercambiaba con sus allegados han quedado registradas en el *Azuma Kagami*. Todos son poemas improvisados o bien para suavizar la tensión de la situación o para poner a prueba la agudeza del interlocutor. Por lo visto, tanto para fortalecer sus vínculos con los vasallos, como para intercambiar con las personalidades importantes de Kioto, Yoritomo solía emplear con frecuencia el poder de la *waka*” (Ogawa, 2008:17)

Entonces, resulta importante que al descubrir las relaciones políticas tras los intercambios culturales no perdamos de vista la realidad no menos esencial por evidente de la

⁴ Acontecido el 15 de agosto del año segundo de Bunji (1186) en el templo sintoísta de *Tsuruokahachimangū*.

⁵ Su encuentro tuvo lugar en Kioto en la primavera del año sexto de Kenkyū (1195).

interculturalidad, porque de lo contrario, perderemos también la interacción entre las personalidades concretas tras las interacciones de roles sociales y la propia sociedad quedará reducida a una madeja de interacciones fantasmagóricas en la misma medida que abstractas.

El interés del samurai en el mundo de la composición poética no desaparece con el tiempo, sino que se intensifica y su poderoso encanto sigue estando en la profunda interculturalidad de su espacio, el cual para la época de Muromachi ha devenido un *topos*, además de atractivo, tan abierto y accesible para él como para otros, en el que encuentran su lugar no sólo los representantes de los más diversos estamentos, sino también los *parias* e incluso los *muertos*.

En su minucioso estudio sobre los orígenes y las raíces culturales del *Nō*, Matsuoka Shinpei describe las reuniones para la composición de *rengas* al pie de los cerezos en flor (*Hana no Moto Renga*), como ceremonias en las que, de acuerdo con una vieja creencia, se apaciguaba el dolor y el encono de las almas en pena mediante el entusiasta y fervoroso uso de la palabra poética, y cuyo espacio sagrado, estructurado en torno a un centro compuesto por cerca de una decena de “santos del *Nembutsu*” liberados de todo vínculo mundano, trascendía el mundo secular vinculado al infierno y llegaba a agrupar a una gran cantidad de personas de muy diversa procedencia, desde nobles hasta *parias* (Matsuoka, 2004).

Este espíritu desembarazado y comprensivo que caracterizaba originalmente a las *Hana no Moto Renga* llegó a expresarse con el tiempo como una forma corporal-simbólica de conducta dentro de las llamadas *Kasagui Renga*,

“en el hecho de que todas las personas participantes devenían iguales al ponerse un sombrero y de que en ese *topos* sin condicionamientos, artificialmente construido, todos hacían por compartir los placeres con los demás. A esto hay que agregar que la construcción de ese espacio de mancomunidad en el que imperaba una igualdad artificial podía lograrse únicamente en confrontación con la oscuridad trascendente de los *goryō* y el mundo de ultratumba, a los cuales los cerezos llorones, *sidarezakura*, servían de mediadores” (Matsuoka, 2003: 290).

Ahora bien, aunque desde una etapa muy temprana el mundo de la expresión poético-verbal refinada desempeñó como lenguaje un papel mediador fundamental en la interacción entre la cima del naciente estrato samurai y la aristocracia en el centro del poder, mientras que, por otra parte, favoreció el intercambio entre la cúspide de aquel estrato y sus capas más bajas, así como también, en general, los demás sectores populares, hay que reconocer que por las características de su cultura centrada en el ejercicio de las armas y el manejo del cuerpo que conlleva, la afinidad fundamental del alma del samurai estaba, más que en aquellas artes donde mayor era el peso de la palabra verbal o escrita, poética o prosaica, en otras como el baile, la acrobacia o la danza, donde el énfasis fundamental recaía precisamente en el movimiento del cuerpo y su uso como lenguaje expresivo.

Ya hemos visto que un arte, tan dinámico como el tiro con arco, constituyó otro importante punto de contacto entre la élite samurai y la aristocracia; pero ni el estrato samurai se agotaba en su cima, ni el mundo del movimiento, especialmente llamativo para él y consustancial con su cultura, se reducía ni mucho menos al estilizado arte llamado *kyūba*. Por eso, para el estudio de la interculturalidad que es originalmente consustancial al mundo del samurai *en su sentido más amplio*, resulta muy significativo que su interés por la palabra poética como vehículo expresivo haya nacido, no como un atractivo centrado en la poesía o el verbo en su aspecto, digámoslo así, más “puro”, sino más bien en aquellas formas de la expresión verbal que inicialmente constituían apenas elementos para matizar el desempeño de la expresión corporal dentro de las danzas, los juegos, las fiestas populares, las ceremonias y los ritos. Dicho de otro modo, era la palabra que, orgánicamente incorporada en el movimiento, funcionaba dentro del elemento “carnavalesco”, la que atraía al samurai.

Por eso, considerando el propósito fundamental de esta indagación, resulta relevante, en primer lugar, el especial influjo que junto con la composición poética “elitista” y “profana”, ejercieron sobre el samurai formas artísticas populares como el *dengaku*, el *sarugaku* o el *odorinembutsu*, y

en segundo lugar, que todas ellas, junto con la *renga*, hayan constituido jalones fundamentales del camino que, merced a la confluencia del mundo de la expresión poético verbal y del mundo de la expresión corporal, condujo finalmente a la aparición de un arte tan representativo para la casta samurai como el *Nō*. Tras su conformación, como tras la del samurai y la de su arte marcial, hay un largo y complejo proceso de interacción y “mestizaje” en el que elementos heterogéneos, surgidos de fuentes muy distintas, llegan finalmente a sedimentarse como el *sujeto cultural*, su *cultura* y el *arte* que los representa a ambos, así como también al propio proceso de su interacción. La concurrencia en su conformación mutua, de componentes tan diversos como la cultura de la palabra y la del movimiento, la llamada cultura de élite, la popular y la marginal, la cultura de la vida y la de la muerte, etc., resulta hasta tal punto decisiva y definitoria que sólo en un sentido muy convencional se puede hablar del protagonismo prioritario de uno de ellos sobre los demás en dicho proceso. Desde este punto de vista, aquí constatamos nuevamente la regularidad de que tanto las culturas producen a los sujetos como estos a las culturas, y tras la divisa que desde la cúspide de la sociedad samurai postula en la época Tokugawa la paridad entre el camino de las letras y el de las armas –*Bunburyōdō* (文武両道)– encontramos, por una parte, algo más que una consigna política, y por otra, en lugar de una identidad metafísica y atemporal, un prolongado y complejo proceso de apareamiento histórico, el cual involucra muchísimos más elementos que los que resaltan como *Bun* y *Bu* en la superficie del iceberg.

Pero para apreciar el rico panorama de todo ese “continente hundido” bajo las aguas de interpretaciones tradicionales es fundamental, como propone Matsuoka Shinpei desde otra perspectiva, “concebir la esencia de la cultura medieval japonesa más que como una cultura de la palabra, como una cultura del *performance* corporal que hunde profundamente sus raíces en el fundamento popular” (Matsuoka, 2004:8) y cuyos rudimentos se hayan en el mundo del carnaval.

Aunque es difícil hablar sobre historia en modo potencial, los hechos parecen indicar que, desde el punto de vista genético, sin el concurso del samurai, un saltimbanqui del mundo marginal⁶ no hubiera llegado nunca a ser Zeami Motoyoko (c. 1363 – c. 1443), ni formas del folclore como el *dengaku* o el *sarugaku* hubieran llegado a convertirse jamás en un tipo de arte como el *Nō*;⁷ pero al mismo tiempo, parece no menos cierto que sin este tipo de teatro y sus antecedentes tampoco hubieran podido llegar a conformarse definitivamente ni la autoimagen del samurai ni el sistema capaz de educarla, y ni siquiera un componente tan esencial suyo como las artes marciales y el *kendō*, en particular⁸. Y viceversa, desde la

⁶ “El hecho mismo de que un artista, que en aquella época era identificado con un mendigo, haya dejado escritas sus propias ideas es casi un milagro” (Omote, 1976: I, 25)

⁷ “El *Nō*, género artístico musical y dramático del que Japón se enorgullece ante el mundo, tras haber alcanzado su maduración a principios de la época Muromachi, a lo largo de 600 años pasa más de la mitad de su historia bajo la protección del poder político de los *bushi*, de modo que pudiéramos decir que fue el arte que los *bushi* cultivaron” (Omote, 1976: I, 24).

⁸ En obras como *Fushikaden*, Zeami dejó expuesta una detallada teoría del aprendizaje que a finales de su vida designó con el término de *shūdō* (習道) y que a la larga resultó aplicable a la práctica de los más diversos “caminos”, entre ellos, el Budō (武道). En dicha obra, encontramos diseminados diversos términos, asimilados por su autor en su directa interacción con los samuráis; pero además, al describir la forma de interpretar en la escena a los personajes de guerreros condenados o *shuras* (con posterioridad empleó para designarles el término más amplio de *guntai*), Zeami habla de la necesidad de que los actores se instruyan previamente con los guerreros sobre la forma correcta de llevar y manejar armas como el arco, la flecha, la aljaba y el sable (Zeami, 1992). Por otra parte, al desarrollar su concepción de “la flor”, el artista pone como ejemplo “el camino del arco y la flecha” (*Yumiya no Michi*), término que (en una época en la que aún no se habían conformado las artes marciales y las armas representativas eran éstas y no el sable) servía para designar, en general, el arte de la estrategia y su aplicación en las batallas. No menos significativa para nuestro estudio es la influencia ulterior de su obra en el tratado sobre *kendō* y estrategia *Hyōhōkadensho* (『兵法家伝書』) (1632) de Yagyū Munenori (1571-1646), quien merced a sus virtudes no sólo marciales, sino también políticas (Tsumoto (1996)), logró cimentar a partir del siglo XVII una escuela de esgrima reconocida como oficial por el shogunato Tokugawa. Refiriéndonos ahora a la interacción entre el mundo del *Nō* y el de la esgrima japonesa, debemos resaltar que el propio Munenori fue un inveterado practicante de esta forma teatral (por lo visto, de la vertiente Komparu, como antes lo había sido también Toyotomi Hideyoshi) a la que se consagró, sobre todo a finales de su vida, y según parece, con no pocos éxitos. Sin embargo, el inicio de la interacción

perspectiva de la relación de contenido y la forma, sin la “sustancia” aportada por la vida del samurai, sin las artes de la guerra (artes marciales y estrategia militar) y sin las guerras mismas cual componente básico de la actividad vital del guerrero, el *Nō* como teatro acaso no hubiera pasado de ser una forma bella, pero definitivamente vacía. En todo caso, lo que la historia demuestra de manera fehaciente es que la aparición de todos y cada uno de estos fenómenos resulta inconcebible fuera de su mutua interacción histórica y sin la fundamental premisa de la interculturalidad.

Mientras más se desarrolla la cultura samurai y más se extiende con el paso de los siglos su ámbito de funcionamiento e influencia, mayor es el peso que en ella alcanza la interculturalidad. La época Edo es indudablemente, en este sentido, un punto culminante, el del tránsito de Japón a la modernidad y la preparación de las premisas para su paso hacia la contemporaneidad, en cuyo desenlace la cultura samurai se extingue, acaso como resultado del desenvolvimiento y las contradicciones internas de sus propias tendencias interculturales. La riqueza de sus manifestaciones en esta etapa póstuma en todos los niveles y estratos de dicha cultura resulta tan pródiga que rebasa las posibilidades del análisis en esta

entre los Yagyū y los Komparu se remonta a un período anterior y hay sobradas referencias de la relación de amistad y el correspondiente intercambio entre Yagyū Muneyoshi (1527-1606), padre de Munenori, y el actor de *Nō* Komparu Ujikatsu (1575-1610), quien, acaso por la brevedad de su vida, y por haber sido desheredado por su padre Yasuteru, destacó más que como actor de *Nō*, como artista marcial experto en varios tipos de armas. Llama la atención que, en diametral contraste con el samurai y maestro de esgrima Munenori, quien sentía especial preferencia por las obras serenas y las formas más asentadas del *Nō*, el actor Ujikatsu, perteneciente a una generación anterior, se sintiera atraído por las que brindaban un mayor margen para el manejo de armas en la escena y que estaban dirigidas específicamente al público samurai. Entre otros hechos significativos vale la pena destacar que fue en estrecha relación con esta inclinación de Ujikatsu y por mediación suya, que la vertiente Komparu incorporó a su repertorio obras que de otra manera hubieran permanecido al margen de su quehacer escénico como compañía teatral, en lo cual podemos constatar una vez más la influencia, a través de las preferencias de un actor (aunque Ujikatsu no fue el único con semejantes inclinaciones), de las artes marciales en la reconfiguración del programa tradicional de una de las cuatro más importantes vertientes del teatro *Nō* (Omote, 1976).

pequeña aproximación e impone la necesidad de un examen particular mucho más detallado.⁹ Cuando enfocamos dicha etapa, por un lado, desde la perspectiva de la interculturalidad propia de la cultura samurai y, por otro, desde el punto de vista del desarrollo global de la historia japonesa, no sólo la época Edo, sino en general toda la etapa histórica bajo la égida de los samuráis se asemeja a un prolongado período de tránsito y una muestra de “interculturalidad intertemporal”.

El fruto maduro de la interculturalidad samurai cae finalmente por su propio peso del robusto árbol de su cultura en las postrimerías de la época Edo y fecunda el camino de la historia japonesa hasta la más reciente actualidad.

⁹ Baste citar el régimen de asistencia alterna (*sankinkōtai*) (Vaporis,1997); el sistema de adopciones filiales (*yōshisei*); el de suplementos salariales (*Ashidaka-no-Sei*) (1723) y, en general, las reformas del *shōgun* Yoshimune destinadas a superar las barreras burocráticas y tradicionales para favorecer la renovación del personal y la incorporación del talento (Kasaya,1997); el aprendizaje en la práctica directa o *minarai* como método de formación de cuadros administrativos (Kasaya, 2008); las formas de interacción con las potencias occidentales durante Bakumatsu, entre otros muchos ejemplos.

Bibliografía

Bibler, V. S. (1989) “La cultura. El diálogo de las culturas (ensayo de definición)”. *Voprosy filosofii (en ruso)*, nº 6. (Культура. Диалог культур (опыт определения). — Вопросы философии.)

Kagán, M. S. (2000) *Introducción a la historia de la cultura mundial (en ruso)* Vol.I. San Petersburgo: Petropolis. (Каган, М.С. Введение в историю мировой культуры. Книга первая. СПб.: Издательство «Петрополис»)

Kasaya, K. (1997) *El pensamiento de los samurais. Las organizaciones de tipo japonés y la autonomía de los individuos (en japonés)*. Tokio: Iwanamishoten. (笠谷和比古 『士の思想 日本型組織と個人の自立』、東京、岩波書店)

Kasaya, K. (2008) “Significado histórico del sistema burocrático y del sistema feudal en la sociedad premoderna”(en japonés), en: Kasaya K. et al. *Buke y Kuge IV. Estudio comparativo del sistema burocrático y el sistema feudal en la historia de las civilizaciones*. Kioto: Shibunkakushuppan, pp. 3-31. (笠谷和比古 「前近代社会における官僚制と封建制の歴史的意義」、『公家と武家 IV。官僚制と封建制の比較文明史的考察』、京都、死文閣出版)

Lotman, Yu. M. (1998) *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.

Lotman, Yu. M (1999) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.

Matsuoka, Sh. (2003) “La época de los Ikki vista a través de la *renga*”, en: Ebara Masaharu et al. *Historia de las épocas de Japón, Vol. II. La época de los Ikki (en japonés)*. Tokio: Yoshikawakōbunkan. (松岡心平 「連歌を通して見た一揆の時代」、榎原雅治編 『日本の時代史 11・一揆の時代』、東京、吉川弘文館)

Matsuoka, Sh. (2004) *El cuerpo del Utague. De Basara a Zeami (en japonés)*. Tokio: Iwanamishoten. (松岡心平『宴の身体。バサラから世阿弥へ』、東京、岩波書店)

Minamoto, R. (1992) *Kata (en japonés)*. Tokio: Sōbunsha (源了圓『型』、東京、創文社)

Ogawa, T. (2008) *Para qué los bushi componían poemas. De los shogunes de Kamakura hasta los daimyos de Zengoku (en japonés)*. Tokio: Kadokawagakugei. (小川剛生『武士はなぜ歌を詠むか。鎌倉将軍から戦国大名まで』、東京、角川学芸出版)

Omote, A. (1976) “Nōgaku y Budō (I-VII)” (en japonés), *Budō*. Tokio: Nippon Budōkan (表章「能楽と武道」(第一回～第七回)月刊武道、東京、日本武道館)

Seki, Y. (2003) *El nacimiento de los bushi. El sueño de los tsuwamono de Bandō (en japonés)*. Tokio: Nihonhōsōshuppanyōkai (関幸彦『武士の誕生。坂東の兵どもの夢』、東京、日本放送出版協会)

Tsumoto, Y. (1996) *El espíritu del Bu*. Tokio: Bunshun Bunko. (津本陽『武の心』、東京、文春文庫)

Vaporis, C. (1997) “To Edo and Back: Alternate Attendance and Japanese Culture in the Early Modern Period”. *Journal of Japanese Studies*, 23(1), pp. 25-67.

Zeami (1992) *Fūshikaden*. Tokio: Iwanamishoten (世阿弥『風姿花伝』、東京、岩波書店)