
Introspección y organización de la experiencia: examinando el budo de Inaba Minoru como forma de arte

CAMPBELL C. EDINBOROUGH

University of Hull (Reino Unido).

Es traducción del artículo Self-reflection and the Organization of Experience: Examining Inaba Minoru's Budo as a Form of Art, publicado en el Journal of Asian Martial Arts, volumen 20, número 1 (40-55), 2011

Resumen

Este artículo examina cómo el *budo* japonés (artes marciales), y en concreto el enfoque que desarrolla Inaba Minoru (antiguo director del Shiseikan Budojo, Tokio), puede ser entendido funcionalmente como una forma de arte. Sobre la base de las teorías estéticas de Dennis Dutton, Ellen Dissanayake y Joseph Carroll, el artículo examina el budo como una forma de organizar la experiencia, reconocible al lado de la pintura, la danza, el teatro y la literatura.

Palabras clave: Aikido, *kumitachi*, entrenamiento, práctica reflexiva, auto-transformación, auto-realización.

Organization of Experience: Examining Inaba Minoru's Budo as a Form of Art

Abstract: This article examines how Japanese budo (martial arts), specifically the approach developed by Inaba Minoru (former headmaster of the Shiseikan Budojo, Tokyo), can be functionally understood as a form of art. Through referring to the aesthetic theories of Dennis Dutton, Ellen Dissanayake, and Joseph Carroll, the article examines budo as a means of organizing experience, recognizable alongside painting, dance, theater, and literature.

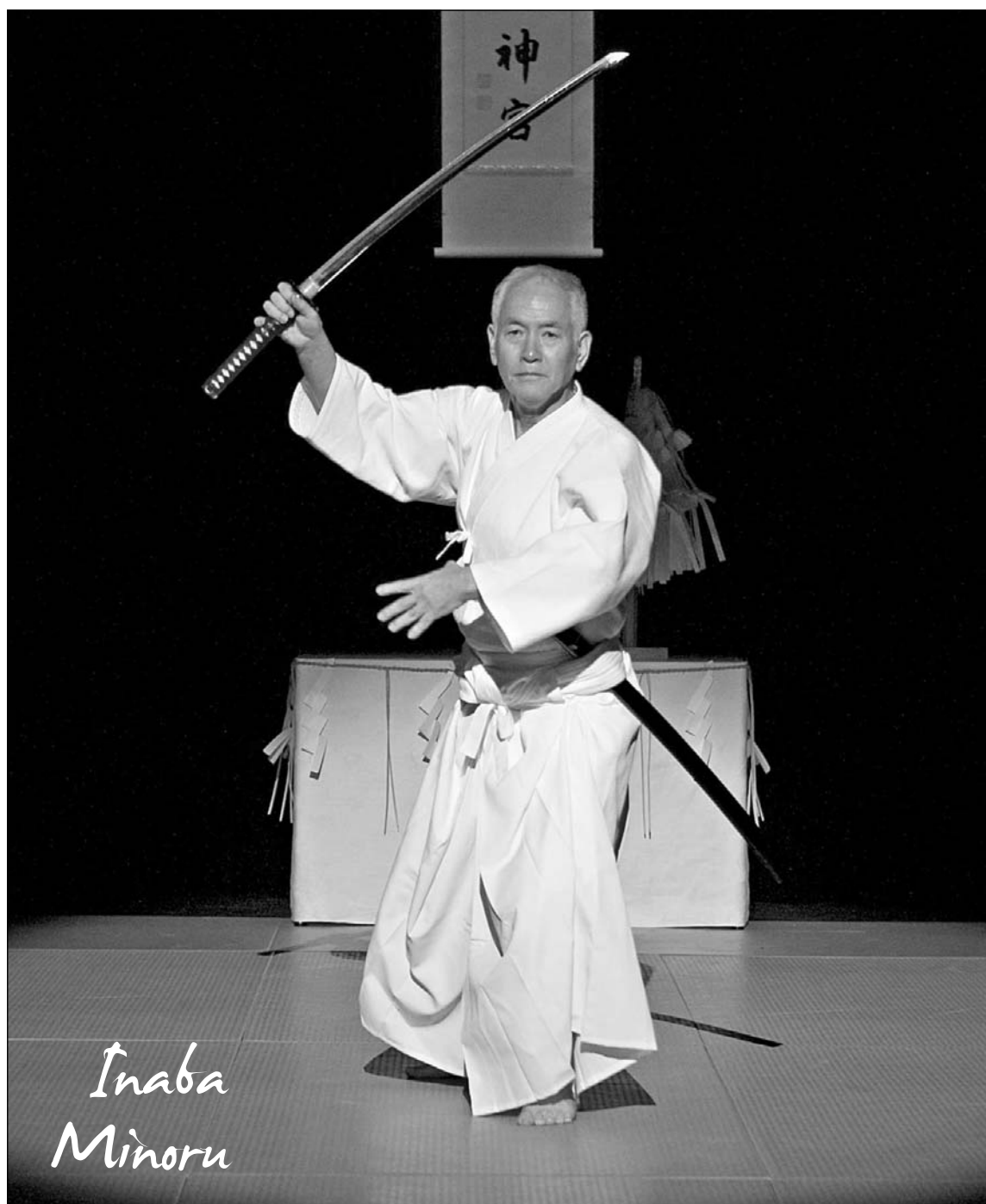
Key words: Aikido, *kumitachi*, training, reflective practice, self-transformation, self-actualization.

Introspecção e organização da experiência: examinando o *budô* de Inaba Minoru como forma de arte

Resumo: Este artigo examina como o *budô* japonês (artes marciais), em concreto o enfoque que desenvolve Inaba Minoru (antigo director do Shiseikan Budojo, Tóquio), pode ser entendido funcionalmente como uma forma de arte. Com base nas teorias estéticas de Dennis Dutton, Ellen Dissanayake e Joseph Carroll, o artigo examina o *budô* como uma forma de organização da experiência, reconhecível ao lado da pintura, da dança, do teatro e da literatura.

Palavras-chave: Aikido, kumutachi, treino, prática reflexiva, auto-transformação, auto-realização.

Fotografia cortesía de la Embajada de Japón en París. © Pierre Grosbois.



Introspección y organización de la experiencia: examinando el budo de Inaba Minoru como forma de arte

CAMPBELL C. EDINBOROUGH

University of Hull (Reino Unido).

Introducción

El fundamento combativo de las artes marciales dicta que los métodos son validados habitualmente en relación al modo en que las formas y técnicas funcionan como herramientas para el combate y la defensa personal. Este modo de validar la práctica marcial puede, sin embargo, excluir muchos de los intereses, más amplios, del entrenamiento. Este artículo evaluará el enfoque de enseñanza de las artes marciales de Inaba Minoru, antiguo director del Shiseikan Budojo (un centro de entrenamiento para las artes marciales asociado al Santuario Meiji, en Tokio). Debatiendo sobre el enfoque de Inaba, el artículo intenta desarrollar formas de etiquetar y analizar las artes marciales como objetos culturales que trascienden sus propósitos marciales originales.

El enfoque de Minoru Inaba sobre el budo

Inaba ha elaborado una aproximación al entrenamiento que coloca la funcionalidad marcial paralelamente a una orientación específica para el desarrollo personal y la introspección. El método de Inaba intenta establecer formalmente la diferencia entre *jutsu* (técnica) y *do* (sendero o camino), enfatizando la práctica del budo como un proceso distinto del aprendizaje de técnicas para el combate (Aoyagi, 1999).

Deberías conocer la diferencia entre *jutsu* y *do*. *Do* tiene que ver con el propio estilo de vida. *Jutsu* es la técnica de combate. No puedes tomarte en serio únicamente el *jutsu*. Cuando encuentras el *do*, entonces puedes encontrar el *jutsu*. Lo puedes ver claramente. También verás cómo puedes entrenar. Encontrarás lo que te interesa y podrás tomártelo en serio.

Si encuentras lo que te interesa, verás con claridad el camino de las artes marciales. Entenderás muchas cosas con claridad –gente, sociedad, etc.–. Si lo haces así, alcanzarás un equilibrio entre el *jutsu* y el *do*. Si no entiendes este trasfondo esencial a las artes marciales, no puedes hablar sobre artes marciales.

La distinción que realiza Inaba entre *jutsu* y *do* nos invita a reconocer que el contenido técnico del entrenamiento, las formas y katas que practican los estudiantes, tienen que ser entendidas como subordinadas al enfoque sobre la práctica desarrollado por el estudiante y el profesor. Para Inaba, los detalles de la técnica adquieren significado en función de los motivos que un practicante desarrolla para dedicarse a la práctica (Inaba, 2008). Explica:

El budo es pensar seriamente sobre lo que es importante para uno mismo. En una palabra, ser capaz de encontrar valores por los que vale la pena arriesgar la vida.

Las palabras de Inaba sugieren que el budo no es devoción a la acumulación de habilidades. La devoción al entrenamiento tiene que estar llena de propósitos, y sólo una vez que uno ha reconocido el propósito del estudio podrá tener realmente interés en las habilidades que está aprendiendo. Esta idea me quedó clara en una de las clases, dirigida por Inaba, a las que asistí en el Shiseikan Budojo en 2005. Al comienzo de la sesión, Inaba reunió a la clase para una charla y repartió varios artículos de periódico. Los artículos, tomados de una selección de diferentes publicaciones, trataban del entonces primer ministro japonés, Koizumi Junichiro. Se centraban en la visita de Koizumi al controvertido santuario de Yasukuni, donde están enterrados catorce criminales de guerra de clase A (BBC news, 2006).

La visita de Koizumi provocó tensiones diplomáticas con los chinos y surcoreanos (ibid.). En los artículos que Inaba repartió se presentaban varios puntos de vista sobre la controversia. Inaba dijo que, si uno practica budo, debe tener una opinión sobre la visita de Koizumi al santuario. Apuntó que la posición que cada uno mantuviese sobre el asunto no le interesaba específicamente; sin embargo, explicó que un practicante tiene que establecer un punto de vista concreto en relación a tales temas. La charla de Inaba fundamentó la idea de que la práctica marcial debería estar inspirada por las creencias y opiniones del practicante. Afirmó que si uno va a practicar un arte marcial, que se ocupa del desarrollo de habilidades para el combate y la defensa personal, uno tiene que implicarse en un proceso de investigación y clarificación sobre qué es lo que uno intenta defender y por qué quiere hacerlo.

El enfatizar la importancia para los estudiantes de establecer los valores que sustentan sus deseos por desarrollar un conocimiento marcial podría parecer, en principio, un sencillo desafío para el estudiante. Según parece, el estudiante sólo necesita determinar las cosas que quiere defender. Sin embargo, el hecho de determinar tales valores es complicado por la comprensión del budo como una práctica transformadora. La enseñanza de Inaba sugiere que no sólo es importante para el estudiante el establecer sus valores antes del acto del entrenamiento; también considera el entrenamiento como una oportunidad para reflexionar y clarificar el

modo en que experimentamos y expresamos nuestros valores. Inaba enseña el budo como un proceso de *musubi*.

Dentro del sintoísmo, la religión indígena de Japón, *musubi* se refiere al acto de la creación. Se asocia con el nacimiento, la transformación y la combinación y armonización de fuerzas. En 2009, en un seminario en Darmstadt, Alemania, Inaba describió el *musubi* como una parte de la práctica del budo, explicando que la creación ocurre cuando dos practicantes se unen en una técnica. Dos individuos se encuentran e interactúan, y su unión dentro de esa interacción funciona como una forma de creación. Las formas y técnicas del aikido tienden a ser practicadas con un compañero. Como tales, fomentan la búsqueda del *musubi* a través de la creación de las condiciones para que un practicante evalúe cómo la calidad de su movimiento e intención afectan a otros.

Durante el seminario en Darmstadt, Araya Takashi, el actual director del Shiseikan, dirigió varias clases. Araya dedicó tiempo a examinar de forma práctica el budo como una práctica reflexiva del *musubi*, describiendo y demostrando los efectos de desarrollar la adecuada calidad de movimiento para el budo, a través de la concentración sobre el *tanden* (un punto central en la parte baja del abdomen) y manteniendo una postura eficaz. Araya sugirió que una técnica de aikido no debería utilizarse para aplastar a un oponente. En vez de eso, el practicante debe encontrar un modo para superar al oponente manteniéndose “erguido”. Mientras su técnica demostraba la utilización de la postura correcta y el movimiento unificado iniciado en el *tanden*, la utilización de Araya de la palabra “erguido” también sugería la rectitud del carácter e intención. Para producir técnicas eficaces, Araya sugirió que los practicantes deberían permanecer rectos tanto corporal como mentalmente.

Durante el seminario se dejó claro que si uno mantiene el objetivo de permanecer erguido en mente, cada técnica se convierte en una oportunidad para reflexionar y perfeccionar la propia rectitud. De esta manera empieza a verse clara la conexión entre el establecimiento de los valores que conducen el deseo de practicar artes marciales y el desarrollo de un carácter recto. El mismo acto de encarnar la rectitud del cuerpo y de la mente exige que el practicante contemple los valores que sustentan la propia concepción de rectitud.

El ejemplo de practicar la rectitud durante el entrenamiento demuestra una conexión basada en la experiencia entre la noción de budo como defensa personal y la noción de budo como proceso de autodesarrollo. Proporciona un ejemplo de un método pedagógico fomentado dentro de la Shiseikan Budojo que estimula la creación de una red reflexiva, que conecta el deseo de auto-cumplimiento o auto-realización para proteger y defender el yo con el deseo de auto-abandono para la auto-transformación.

Al aproximarse a una técnica o forma como si fuese una lente con la que observar la sinceridad de las propias intenciones y objetivos, uno es estimulado a reflexionar, revisar y aclarar la importancia de las cuestiones y cosas que uno desea defender. De este modo, mientras que la búsqueda y encarnación sincera de los propios valores son partes esenciales de la práctica, el implicarse en ella también ofrece oportunidades para desarrollar y reflexionar sobre los propios valores.

La importancia del budo como un acto de introspección y auto-realización está, quizás, caracterizada más claramente por la enseñanza de Inaba de las formas de espada. Cuando enseña las formas, Inaba indica a menudo que uno no debería “hacer figuras”. Mientras que los detalles técnicos y biomecánicos de una forma son importantes, su importancia se vuelve nula si un practicante no se compromete de forma sincera con la práctica. Para Inaba, parece que la encarnación de una forma o técnica es una oportunidad para estudiar y practicar el acto de comprometerse uno mismo con sus propios principios –una oportunidad para comprometerse con las muchas razones que elegimos para dedicar nuestro tiempo a la práctica del budo–. No es suficiente con reproducir exactamente la imagen externa de una forma. Un practicante tiene que utilizar la forma como una herramienta para practicar comprometiéndose con un acto y un punto de vista.

El proceso reflexivo de la práctica y de la búsqueda demandada por la aproximación al budo enseñada por Inaba y sus colegas en el Shiseikan Budojo enmarca el proceso de estudio de las artes marciales como mucho más que una oportunidad para aprender técnicas marciales. De hecho, a través del modo en que se utilizan las técnicas y formas en el enfoque de Inaba, empieza a verse claro que funcionan como objetos que trascienden de forma significativa su uso marcial. Este hecho me conduce a la pregunta de cómo podríamos etiquetar adecuadamente el budo como un objeto cultural.

Al estudiar con Inaba y sus colegas, se me ocurrió que los tipos de experiencias fomentadas por la práctica del budo tienen muchas conexiones con los tipos de experiencias potencialmente fomentadas por las bellas artes, tales como pintura, escultura, literatura y danza. De hecho, la racionalización y justificación que realiza Inaba sobre la práctica marcial comparte muchos componentes comunes con ciertas descripciones funcionales de las bellas artes.

Estableciendo un paradigma de arte

El crítico y filósofo Dennis Dutton ha propuesto una lista de criterios transculturales que puede utilizarse en grupos para encuadrar los objetos entendidos frecuentemente como obras de arte. Dutton aplica un planteamiento señalando que, aunque no todos los criterios son aplicables para cada obra de arte, la mayoría de objetos entendidos frecuentemente como tal cumplen muchos de ellos (Dutton, 2009: 51).

Los criterios que presenta Dutton son aplicables a la naturaleza de los objetos y representaciones descritos como arte, y a los modos en que tales objetos son experimentados (Dutton, 2009: 51–52). La lista de criterios de Dutton es la siguiente:

- **Placer directo** (El objeto de arte produce la experiencia del placer).
- **Habilidad y virtuosismo** (El objeto de arte demuestra la habilidad del creador o intérprete).
- **Estilo** (El objeto de arte está modelado por la respuesta del artista a las categorías de estilo).
- **Novedad y creatividad** (El objeto de arte proporciona novedad de experiencia).

- **Representación** (El objeto de arte representa objetos y estados de experiencia).
- **Enfoque especial** (El arte como una oportunidad para trascender lo cotidiano).
- **Individualidad expresiva** (El arte como una expresión de la personalidad).
- **Saturación emocional** (El objeto de arte como un estímulo para la respuesta emocional).
- **Desafío intelectual** (El objeto de arte como un estímulo para el pensamiento, el debate y la reflexión.)
- **Tradiciones e instituciones de arte** (El objeto de arte es parte de una tradición. Está en relación con un canon de obra que está normalmente institucionalizado).
- **Experiencia imaginativa** (El objeto de arte estimula la respuesta imaginativa).

– Dutton, 2009: 52-59.



Fotografía cortesía de Movingeast.

Dutton señala que la mayoría de estas categorías pueden referirse a objetos que existen fuera del reino del arte –muchas cosas dan placer o demandan habilidad en su ejecución–. Sin embargo, la lista de Dutton establece un modo de juzgar la eficacia de un objeto como obra de arte al proporcionar diversas categorías que se combinan para describir cómo un objeto podría ser utilizado como herramienta para moldear nuestra experiencia (ibid. 52).

Tomemos un ejemplo: la pintura *Full Fathom Five* (1947), de Jackson Pollock, demuestra claramente su potencial inclusión dentro de un amplio abanico de los grupos de criterios de Dutton. *Full Fathom Five* puede ser atribuido al género o estilo del expresionismo abstracto. Cuando es juzgado en relación al contexto de este estilo, el cuadro demuestra habilidad y virtuosismo en la aplicación de la pintura y en la composición. Se vuelve especial tanto por su posición dentro del canon del arte visual como por su presencia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Full Fathom Five provoca una experiencia imaginativa, desafío intelectual y placer directo. Aunque Pollock no intentaba que su arte fuera representacional, si uno toma parte de manera imaginativa en la pintura, puede observarse que posee propiedades representacionales. Cuando veo las pinturas goteantes de Pollock, a menudo me recuerda a la luz del invierno abriéndose paso entre una maraña de ramas sin hojas. Más allá de las posibles propiedades representacionales suscitadas por el compromiso imaginativo con la pintura, la contemplación del objeto como una obra de arte firmada anima al observador a preguntarse qué es lo que Pollock intentaba expresar y comunicar con la creación y exposición del lienzo. Al reconocer el objeto de arte como una herramienta de expresión y comunicación, también se invita al observador a estudiar sus propias respuestas emocionales y cognitivas respecto a la obra.

Parecerá obvio que una pintura como *Full Fathom Five* pueda ser analizada en relación a los criterios enumerados más arriba; sin embargo, en *The Art Instinct [El Instinto del Arte]*, Dutton muestra cómo sus criterios pueden ser aplicados a formas de arte menos famosas. Un ejemplo del autor es la contemplación y descripción de las coloraciones del ganado realizada por un pastor Dinka en el este de África (Dutton, 2009: 30). Otro ejemplo parecido que podríamos utilizar es el conocimiento asociado al estudio y colección de la carpa Koi en Japón.

En ambos ejemplos, el examen y discusión sobre animales vivos está impregnado de una tradición estética. Los animales adoptan un estatus especial, a menudo asociado con un importante valor económico. Aunque las coloraciones de los peces y del ganado no son diseñadas o producidas en el sentido que normalmente asociamos con el arte, el modo en que el observador se implica con las coloraciones proporciona la oportunidad tanto para la experiencia imaginativa como para el placer directo.

La lista de Dutton, orientada a la creación de un grupo de criterios asociados a los objetos de arte a través de las culturas, fomenta una visión del arte (tanto si es una danza como una pintura o una carpa) como atendiendo a una única función. Para Dutton, el arte ha evolucionado y se ha desarrollado para enmarcar oportunidades específicas para que los seres humanos admiren la habilidad, descifren significados y reciban placer. Sus conclusiones están muy relacionadas con las de Ellen Dissanayake y Joseph Carroll, que han examinado los beneficios sociales y de desarrollo del arte como un estímulo para la contemplación, el sentimiento y la cognición (Dissanayake, 1988, 1985; Carroll, 2006).

El análisis literario de Carroll evalúa la narrativa como una oportunidad para imaginar y modelar la experiencia potencial. En términos sencillos, Carroll apunta que involucrarse emocional y cognitivamente con las elecciones de un personaje

de ficción, tal como Elizabeth Bennett en *Orgullo y Prejuicio* de Jane Austen, permite al lector examinar y reaccionar ante escenarios sin colocarse él mismo en peligro. Cuando se analiza de esta manera, el arte proporciona una oportunidad al observador/lector para modelar las “posibilidades contingentes” (Carroll, 2006: 42). En el análisis de Carroll, el arte narrativo proporciona un espacio para soñar, donde uno actúa y se involucra en una experiencia que es equivalente a la de la vida diaria, sin provocar peligro, riesgo o responsabilidad.

Dissanayake amplía la noción de arte de Carroll como una oportunidad para modelar la experiencia al exponer que los beneficios del arte son malentendidos al etiquetarlos como “edificantes”. En vez de eso apunta que el arte debería ser reconocido como “sustentador de vida” (Dissanayake, 1995: xvi). Dissanayake sugiere que el arte puede proporcionar oportunidades para reflexionar y sentir de formas que trascienden conscientemente el reino de la vida diaria, alentándonos a responder a la experiencia en un foro abstraído de las consecuencias diarias.

Para Dissanayake, el poder del arte se establece principalmente en relación a la actitud con la que nos acercamos a él (Dissanayake, 1995: 223). Ella expone:

En relación al arte como un *comportamiento* –un ejemplo de “hacer especial”– cambia el énfasis desde el punto de vista modernista del arte como objeto o cualidad, y el punto de vista postmodernista del arte como texto o producto de la propia actividad (la fabricación o acción y la valoración).

La noción de arte como comportamiento, separado pero unido a la vida diaria, nos permite establecer un modo de enmarcar los criterios de Dutton. Para Dissanayake, el concepto de arte no está definido por la naturaleza de los objetos artísticos. Antes de que un objeto pueda funcionar como arte, el observador o la audiencia tienen que consentir (tácita o explícitamente) tener su experiencia moldeada y organizada para el objetivo de la introspección, contemplación y sentimiento.

Aplicando la comprensión del arte como un tipo de experiencia (tomado prestado de John Dewey [2009]), es posible reconocer cualquier experiencia formulada para la reflexión como un tipo de objeto artístico –especialmente cuando tal experiencia está hecha a medida en relación al tipo de criterios establecidos por Dutton–.

El budo como arte

El análisis funcional del arte como una oportunidad para la reflexión, proporcionado por Dutton, Dissanayake y Carroll, permite realizar una clara conexión entre los tipos de experiencias que ofrecen los objetos entendidos tradicionalmente como arte (pintura, literatura, danza, etc.) y el tipo de experiencias que promueve el entrenamiento del budo.

Como ya he examinado en relación al entrenamiento del budo asociado a la Shiseikan Budojo, las formas y técnicas son utilizadas por los practicantes como oportunidades para reflexionar sobre la naturaleza de la experiencia, interacción e intención. El objetivo de la práctica de las formas no es “hacer figuras”. Las formas permiten al practicante estudiar y afilar el sentimiento de compromiso con

ciertos principios. Con referencia a la interpretación del arte de Dissanayake como un tipo de comportamiento, una forma de convertir una experiencia en “especial” (Dissanayake, 1995: 222), puede verse que las formas del budo trascienden su función marcial para ser entendidas como el tipo de objetos culturales que tradicionalmente conceptuamos como arte.

Uno podría apuntar que es posible colocar muchas actividades en la esfera proporcionada por Dissanayake. Un partido de fútbol es una ocasión especial celebrada en circunstancias específicas, donde la experiencia es moldeada en relación a ciertas estructuras de interacción. Sin embargo, mientras que un partido de fútbol puede generar una variedad de sentimientos, proporcionando momentos de belleza y placer directo, el objetivo fundamental del partido es ganar cumpliendo ciertas reglas específicas. El placer, la emoción y la belleza dentro del fútbol no existen como funciones primarias, sino que son subproductos del objetivo final del partido.

A diferencia del fútbol, el modelo de budo descrito por Inaba no es competitivo. Uno no entrena para competir. Sólo a través del compromiso con la disciplina, en sí misma, se generan las estructuras específicas para el objetivo



Fotografías cortesía de la Embajada de Japón en París. © Pierre Grosbois.

de la introspección. Percibiendo la naturaleza del budo como una práctica auto-controlada, reflexiva, es posible reconocer que la introspección que fomenta el budo organiza la experiencia del practicante en relación a muchos de los criterios esbozados por Dutton.

Involucrarse con una forma marcial como practicante puede sin duda implicar placer. La sensación de movimiento y de esfuerzo físico podría producir placer al practicante, como podría producirlo el desafío de entrenar el propio cuerpo para satisfacer los rigores de la forma. Para acogerse a más criterios de Dutton, podemos señalar que practicar técnicas formalizadas estimula la creatividad, el compromiso empático y la habilidad para resolver problemas. Durante la práctica, el practicante tiene que evaluar el equilibrio, peso e intención del atacante, organizando su postura en relación a estas evaluaciones, refinando sus movimientos mientras se aplica la técnica en sus diversas fases. También puede argumentarse que tal proceso requiere habilidad y virtuosismo, lo que resulta en la demostración de gracia y belleza durante su aplicación.

Más allá de experimentar la creatividad, empatía y la resolución de problemas fomentados por la práctica marcial, quizás la forma más tangible en que se





DONN F. DRAEGER (1922–1982), PIONERO EN LAS TRADICIONES MARCIALES JAPONESAS.

SUS HABILIDADES EN LAS ARTES COMBATIVAS Y LITERARIAS TIENEN UN CONTINUO IMPACTO SOBRE TODOS LOS ESTUDIANTES SERIOS DE LAS ARTES MARCIALES JAPONESAS.

Detalle de una pintura de Michael Lane.
www.golfandsportsbylane.com

la estructura narrativa del ataque y de la defensa que está detrás de cada movimiento.

Más allá del establecimiento inicial de la amplia función marcial de una técnica, la práctica en cada nivel invita a la investigación constante sobre la lógica de la forma. Cada vez que se practica una forma se ofrece al practicante la oportunidad para contemplar cómo un corte de la espada debería seguir a otro. A través del análisis de las sutiles diferencias que aparecen cada vez que se practica una forma, el practicante puede estudiar las variaciones en la sincronización, distancias y ritmos que posibilitan una acción específica en un momento determinado para construir una respuesta eficaz a un desafío marcial. En muchas de las clases de Inaba le he oído exponer la importancia de practicar una forma con el abanico más amplio posible de personas, ya que mientras que la base de una forma nunca cambia, sí lo hace en relación al modo en que es ejecutada (de manera muy similar a lo que sucede con una partitura musical o con el texto de una obra). Esto da crédito a la idea de Inaba de que representar una forma implica más que “realizar figuras”.

Llevando un paso más allá el análisis del compromiso imaginativo necesario para ejecutar las formas marciales, podemos apuntar que el *kumitachi* estimula a los practicantes a imaginar las razones históricas y culturales que condujeron a que las técnicas fuesen moldeadas de una forma en concreto. Muchos de los movimientos que se encuentran en el *kumitachi* de la Kashima Shinryu fueron creados en relación a la vestimenta militar del Japón medieval. Las técnicas fueron moldeadas en relación al hecho de que un espadachín japonés medieval llevaría armadura, un casco y guantes. Para entender la lógica de una técnica, un practicante tiene que involucrarse con el acto imaginativo de modelar las condiciones históricas en que se establecieron las formas –cuestionando tanto el ambiente como el contexto en que estas se diseñaron–.

hallan los criterios de Dutton en un arte marcial tal como el aikido es en la facilitación de una experiencia imaginativa. Mientras que las formas son estructuras fijas, donde los practicantes siguen una serie de movimientos prefijados y específicos, tiene que reconocerse que la práctica va más allá de la repetición de acciones físicas. La práctica marcial enseñada por Inaba y sus colegas requiere un compromiso imaginativo con diversas cuestiones.

El *kumitachi* (trabajo con espada por parejas) enseñado por Inaba, que proviene de la escuela Kashima Shinryu, ofrece claros ejemplos de la combinación de compromiso imaginativo y físico. Los principiantes podrían empezar con la creencia de que simplemente están aprendiendo una variedad de movimientos; sin embargo, incluso en las primeras fases de aprendizaje de una forma, un practicante tiene que involucrarse de forma imaginativa con la realidad propuesta de la situación marcial, evaluando

Los ejemplos ofrecidos más arriba pueden ser aplicados fácilmente a varias artes marciales. Sin embargo, la definición de Inaba de budo como un proceso de “reflexionar seriamente sobre lo que es importante para uno mismo” (Inaba, 2008) proporciona el ejemplo más significativo de la práctica marcial como un hecho imaginativo y artístico. La enseñanza para comprometerse sinceramente con el hecho de la práctica requiere un compromiso cognitivo y emocional unido al entendimiento de que el hecho es transformador y auto-realizador. El proceso de utilizar el budo como medio para cultivar el sentido de lo que es importante requiere el reconocimiento de que el budo puede transformar y redefinir el sentido del practicante sobre uno mismo. Esa forma de enmarcar el objetivo del budo repite la explicación apasionada de Dissanayake sobre la experiencia artística como sustentadora de vida, donde la función principal del arte se encuentra en la manera en que esta puede utilizarse para cambiar el modo en que pensamos y sentimos sobre el mundo que nos rodea (Dissanayake, 1995: xvi).

Si volvemos a la imagen de cultivar la “rectitud” durante el entrenamiento, podemos observar cómo la enseñanza de Araya fomenta un tipo de compromiso metafórico con el objetivo de lograr una postura funcional. Siguiendo la enseñanza, se guía al practicante a sentir cómo una postura erguida puede permitirle evitar ser desequilibrado cuando sufre un ataque. Sin embargo, más allá de la lógica biomecánica de la práctica física, el proceso de relacionar la experiencia del equilibrio físico con un estado mental/emocional positivo permite a un practicante apreciar cómo una forma marcial, cuando se enfoca desde una actitud correcta, puede organizar y dar forma a nuestra experiencia de una forma significativa y beneficiosa. La utilización de Araya de la “rectitud” como una metáfora dentro de la práctica de técnicas marciales muestra clarísimamente cómo el budo puede actuar como herramienta para organizar la experiencia, fomentando actos físicos e imaginativos.

La idea de Dissanayake de arte como comportamiento enmarca el arte dentro de un conjunto de prácticas desarrolladas para hacer de la experiencia algo especial, fomentando tipos específicos de reflexión (Dissanayake, 1988; Dissanayake, 1995). Con este pensamiento en mente, parece apropiado señalar que las formas y técnicas que se encuentran en el budo proporcionan experiencias comparables a artes tales como la pintura y la literatura, donde nuestra experiencia es moldeada y alterada en relación a las oportunidades para la experiencia imaginativa, el placer, el desafío cognitivo, etc.

Una forma en la que la idea de budo como arte podría ser problemática en relación a las convenciones de la teoría del arte se encuentra en el hecho de que el budo no se muestra tradicionalmente en público. Hasta los años posteriores a la guerra, a mediados del siglo XX, el budo era practicado en privado, con los estudiantes entrenando por invitación de su maestro.

Mientras que el análisis de Dissanayake contradice claramente la idea de que el arte tiene que ser algo que veamos e interpretemos públicamente, más que algo que moldeamos y creamos, merece la pena reconocer el hecho de que es más común asociar el arte con un objeto de reflexión que esta fundamentalmente separado del observador. Debería apuntarse, por ejemplo, que los criterios de Dutton para el arte se refieren principalmente a objetos, más que a rituales y repre-

sentaciones. Y aunque el siglo XX vio la emergencia del arte conceptual (en parte como respuesta a la corriente de mercantilización y fetichización de los objetos), tal arte se discute principalmente en relación al contexto que proporciona una galería, donde se define básicamente al artista, a la obra de arte/acontecimiento y al observador.

Mi análisis del budo ha centrado su atención principalmente sobre la forma marcial como un objeto artístico utilizado para moldear la experiencia de un practicante; sin embargo, debería apuntarse que mis experiencias al observar la práctica del budo me han estimulado a pensar que el budo puede evaluarse como una obra de arte más allá de los límites de la pericia ostentada por los practicantes.

Cuando observo a los practicantes veteranos de la Shiseikan practicando el *kumitachi*, soy alcanzado por el drama inherente a su encarnación de la forma. Hay, por ejemplo, un sencillo interés dramático por descubrir en las historias narrativas de las distintas técnicas. (Cualquier observador del *kumitachi* enseñado por Inaba sería capaz de establecer la realidad marcial que proponen las técnicas mediante un simple acto de imaginación).

Más allá de las simples formas de compromiso imaginativo, cuando uno presencia a dos practicantes habilidosos encarnando las formas establecidas del *kumitachi*, se le ofrece la oportunidad de presenciar el virtuosismo, la elegancia y la belleza, tres categorías de la lista de Dutton. La aplicación de una técnica de aikido requiere pericia técnica, fluidez de movimiento y potencia, todo lo cual puede enmarcarse en términos estéticos. Cuando se observa una demostración de budo, también se invita al observador a reconocer la espontaneidad y creatividad de la conexión entre los practicantes. La ejecución de una forma requiere una sincronización eficaz, ritmo y un compromiso empático entre los practicantes, teniendo lugar todo ello en la vitalidad del momento presente (a menudo con filos reales). Tales cualidades pueden enmarcarse fácilmente en términos estéticos equivalentes a los de la danza formal, mientras se acompañan por el sentimiento de excitación y drama propio de las formas narrativas de representación (tal como el teatro).

De nuevo, podría discutirse que tales oportunidades están disponibles potencialmente en un partido de fútbol. Sin embargo, en la práctica del budo de Inaba, ganar y perder no son cuestiones clave. Cuando se observa el *kumitachi*, uno no necesita cuestionarse si los practicantes serían buenos luchadores. Cuando veo a Inaba demostrar el *kumitachi* con una hoja real, sé que no está practicando para el improbable suceso de una lucha real con espadas. Es evidente que la práctica es una disciplina por su pleno derecho.

El compromiso imaginativo y emocional exigido al espectador del budo no es, por lo tanto, diferente a aquel que se requiere a un miembro del público en una representación de danza o teatro. Cuando vemos una producción de la obra de Shakespeare *Hamlet*, no nos preocupa que el actor que representa a Hamlet haya matado en realidad a Polonio. La audiencia de un teatro tiene que ser cómplice de las convenciones de la forma. Esto también sucede cuando observamos el budo. Como espectadores del budo podemos reconocer e imaginar la funcionalidad de una forma como una herramienta de combate; sin embargo, también tenemos que ser conscientes de la abstracción inherente a cualquier proceso formalizado. El reconocer que las formas del budo existen como disciplinas de pleno derecho,



no sólo como preparaciones para el combate, es reconocer tanto la habilidad del practicante como el estatus de la práctica como un tipo de arte.

La visión de Hamlet matando a Polonio sobre el escenario de un teatro nos permite hacer algo más que actuar como mirones observando un asesinato. *Hamlet* se estructura deliberadamente para estimular las oportunidades para sentir y meditar a lo largo de la presentación de un relato. Una representación de la obra levantará siempre preguntas que van más allá de los simples hechos del relato, estimulándonos a reflexionar sobre nuestra respuesta a los acontecimientos y personajes expuestos delante de nosotros. Asimismo, parte del disfrute e interés obtenido al observar una demostración de budo se encuentra en el reconocimiento de la decisión del practicante para encarnar una forma como disciplina sustentadora de vida, introspectiva, que trasciende el mundo de conflicto en que se formó.

Cuando observamos a un practicante habilidoso de budo demostrar una forma marcial con una espada, en un mundo donde el combate con espadas es obsoleto, estamos forzados a cuestionar las decisiones que guían al practicante a dedicarse a la acumulación de habilidades marciales. Estamos animados a reflexionar en gran medida de la misma forma que cuando nos preguntamos por qué Jackson Pollock eligió crear una marca específica, de un color específico y en un lugar específico de un lienzo.

Conclusión

El *kumitachi* proporciona tanto al practicante como al observador la oportunidad de involucrarse con los tipos de experiencias comúnmente asociadas con los objetos artísticos. Mediante este artículo, espero haber aclarado que el entrenamiento del budo y las formas del budo existen como objetos culturales que funcionan más allá de su origen marcial.

La enseñanza de Inaba da valor a la comprensión del budo como forma de arte equivalente a la pintura, danza y literatura –un objeto que facilita formas específicas de experiencia para mantener e inspirar la vida de uno mismo–. Al ampliar nuestro concepto de arte de acuerdo al análisis transcultural desarrollado por teóricos como Dissanayake y Dutton, creo que es posible ver que las artes marciales son de hecho un tipo de arte.

REFERENCIAS

- Aoyagi, E. (1990). Interview with Minoru Inaba. *Aikido Journal*, 120. Disponible en <http://www.aikidojournal.com/article.php?articleID=107>
- BBC News. (2006, 15 de agosto). Japan's controversial shrine. *BBC News*. Disponible en <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/asia-pacific/1330223.stm>
- Carroll, J. (2006). The human revolution and the adaptive function of literature. *Philosophy and Literature* 30:1, 33–49.
- Dewey, J. (2009). *Art as experience*. New York: Perigee Books.
- Dissanayake, E. (1988). *What is art for?* Seattle: University of Washington Press.
- Dissanayake, E. (1995). *Homo aestheticus*. Seattle: University of Washington Press.
- Dutton, D. (2009). *The art instinct*. Oxford: Oxford University Press.
- Inaba, M. (2006). *Researching Japanese budo: Developing fundamentals of mind and body* (trad. Robert Cowham, Annika Hansen, Takahiro Yamada, Masatake Sekiya y Diane Zingale). Tokyo: Meiji Jingu Budojo Shiseikan.
- Inaba, M. (2008). *The tradition of Japan—Budo: Path of spiritual refinement* (DVD). Tokyo: Meiji Jingu Budojo Shiseikan.

