

EL PENSAMIENTO Y EL SENTIMIENTO DEL JAPONES MEDIEVAL REFLEJADOS EN SU ARTE

¿A quién se le puede llamar japonés medieval?, generalmente los historiadores consideran como Edad Media japonesa el periodo Kamakura y, el siguiente, el Muromachi: es decir, unos cuatro siglos, desde 1185, —año en que cayó la antigua sociedad aristocrática dando paso a un nuevo poder, el de los Samurai—, hasta el año 1573, con la caída del régimen Ashikaga=Muromachi y conquista del país por Nobunaga.

Estos dos periodos tienen muchos puntos comunes y aparecen claramente diferenciados de los demás en la historia del Japón. El concepto “feudalismo”, en su significación occidental, puede aplicarse fielmente, en un sentido socio-político, al carácter de estos periodos. El paralelismo que existe entre la historia de Europa y la de Japón, se hace patente a través de algunos ejemplos: coexistencia competitiva de los señores feudales, siervos sujetos a la tierra, popularización de la religión, motines de labradores, nacimientos de los gremios de artesanos y de las ciudades independientes.

El período anterior a Kamakura fue el llamado Heian y es de hegemonía de la nobleza. Concentrándose, sobre todo, en la corte de Kioto, los nobles refinaron y nacionalizaron la cultura traída de China y Corea en los periodos anteriores Asuka y Nara, y finalmente crearon una cultura original, marcando así una etapa muy característica en la historia japonesa.

De los cuatro siglos de la época Heian, desde finales del siglo VIII hasta la última etapa del XII, los tres últimos se caracterizan por un aislamiento total. Es decir, durante ésta larga etapa, Japón cortó voluntariamente toda relación diplomática y cultural con el exterior, como hizo posteriormente durante toda la época de Edo, desde principios del siglo XVII hasta mediados del XIX.

La época Heian es de asimilación, maduración y creación, como lo será la época Edo. La historia japonesa se caracteriza por la peculiar alternancia de un periodo de absorción de la cultura exterior con otro periodo de asimilación de esa cultura, creación original, aislándose totalmente. Se puede decir que éste fue el destino, bueno o malo, de éste país isleño, separado del resto del mundo y muy influenciado por su peculiar condición geográfica. La época Heian dejó una huella tan profunda en la cultura, el modo de vivir, de pensar y de sentir del pueblo, que es casi indis-

pensable recordar bien aquella época para estudiar los periodos posteriores.

El budismo que había entrado en el país a mediados del siglo VI, llegó a lo más hondo de la conciencia japonesa en la época Heian. Gracias a él, los japoneses aprendieron una alta filosofía de la vida, y sus conocimientos del ser humano alcanzaron gran profundidad. El budismo les inculcó, no sólo el pesimismo de la vida terrenal, sino también el optimismo de la vida eterna. Es innegable que los japoneses de Heian eran menos alegres y optimistas que sus antepasados: el optimismo magnánimo y sencillo que caracterizaba a la mayor parte de los poetas de Kojiki¹ y de Manyōshū² desapareció para siempre y la sociedad cambió. Los japoneses no estaban ya en la adolescencia de su historia. Sin embargo, la profunda melancolía reflejada, por ejemplo, en *Genji-Monogatari*, no se puede entender sin considerar la influencia budista. Como se sabe, el budismo contiene un profundo estudio de la psicología humana. La clarividencia psicológica que muestra la autora de ésta obra maestra, tiene su origen en el budismo. La mayor parte de la literatura de la época Heian, es una literatura psicológica, de "Kokoro".

El budismo del período Nara, siglo VIII, fue más bien estatal. Fue un Budismo "monumental" como lo representa el templo Hōryūji o el gran Buda de Nara. Los jefes de estado, como el príncipe Shōtokutaishi o el emperador Shōmu, fueron conspicuos promotores del budismo. En cambio, a partir de la época Heiana, el budismo pasó a ser religión "individualista". Observamos que, con la mayor popularidad del budismo, el carácter de la religión así como el apoyo espiritual del Estado han dejado paso al carácter salvador del alma individual, significado fundamental de la religión.

Las principales ramas del budismo en ésta época fueron: la Shin-gon, fundada en el año 806, por Kukai, 772-835; la Tendai, 805, por Saichō, 765-822; la Jōdo-shū, 985, por Genshin, 941-1017. Las dos primeras fueron *mikkyō*, es decir, místicas, con un acentuado tono indio. En la última se aprecian algunas características similares a las del catolicismo, como la conciencia del pecado. Pueden observarse en estas ramas budistas dos elementos importantes:

1) En Mikkyō, igual que en el Shintoísmo —religión original del pueblo japonés— predominaba la adoración de la naturaleza. La existencia suprema de Mikkyō fue la "Luz" llamada *Dainichi-nyorai*, Gran Sol Salvador.

¹ Mitología genesiaca del país que comprende también la época desde el siglo IV, editada por Ono-Yasumaro en 712.

² Antología de la poesía desde el siglo V hasta el siglo VIII, editada por Ōtomo-No-Yakamochi en 759.

2) Estas ramas budistas llevaron al Japón por primera vez los conceptos de *Jigoku* y *Gokuraku*, es decir, infierno y paraíso. Mientras el infierno está muy cerca de nosotros, en este mundo mismo, el paraíso se halla inconmesurablemente lejos en el Oeste.

Las pinturas existentes, como *Amida-Raigo-Zu*: visión del Salvador Amida; *Jigoku-Zōshi*: Rollos del infierno; *Rokūdo-E*: Rollos de los seis mundos de reencarnación; las estatuas de Buda por Jōchō, o el famoso palacio Byōdōin que representó el paraíso, nos dan una idea de la cosmovisión premedieval. Entre los aristócratas, sobre todo entre las mujeres, estaba muy de moda la creencia en el Amida, Salvador que rige el *Gokuraku*, el Paraíso.

Heian fue una época en que las mujeres dominaron el ámbito cultural. Destacadas escritoras aparecieron entonces, como Murakishikibu, 974-1031; o Seishōnagon, su contemporánea, y la cultura se refinó extremadamente. Si en las esculturas de Jōcho, -1057³ o en la pintura fantástica de Fugen-Bosatsu=Samantabhadra, meditando encima de un elefante blanco en marcha⁴ está materializada la tendencia de la época a lo suave, lo armónico, lo femenino o lo fantástico, en la antología de poesía *Kokin-Shū*⁵, en *Genjimonogatari*, la Historia de Genji⁶, o en *Makurano-Sāshi*, el Ensayo⁷, junto con los numerosos diarios femeninos, se testimonia el amplio horizonte de la cultura y la exquisita sensibilidad de la gente, al mismo tiempo que todo ello nos permite entrever la vida, los gustos y las costumbres de la época.

Hay que destacar que esta fecundidad literaria se ve facilitada por la invención de la nueva escritura *Hira-Kana*, alfabeto japonés con 48 letras, que probablemente apareció a mediados del siglo IX. Esta nueva forma de escribir era mucho más apropiada para las mujeres por su carácter sencillo, fluido, elegante y libre.

Por otra parte, no hay que olvidar que en la época Heian hubo continuas guerras civiles y gran inquietud social⁸, sobre todo en la segunda mitad del período, en que a las incesantes guerras civiles, se juntan desastrosos terremotos, inundaciones, hambres y epidemias, que aumentan tanto en frecuencia como en intensidad a partir del siglo XI.

La vida sensual y decadente de la nobleza se hallaba en duro contraste con la miseria del pueblo. La gente vivía intensos temores con una conciencia apocalíptica (el mundo de Mappō). La clase

³ Por ejemplo la estatua de Nyorai en el templo Hōōdō.

⁴ Museo Nacional de Tokyo.

⁵ Editada por Kinotsurayuki, en 905.

⁶ Por Murakishikibu, en 1012 ?, 54 volúmenes. La primera novela psicológica del mundo.

⁷ Por Seishōnagon, en 998 ?

⁸ Como lo mostró con crudo realismo, la película *Rashōmon*, en 1952, por Kurosawa.

aristocrática pronto sería destruída por la de los *Samurai* o Guerreros. La bella epopeya *Heikemonogatari*, la Historia de Heike, 1250?, nos cuenta la trágica guerra nacional con gran sentido poético.

Al mirar en torno a mí
no había flores, ni hojas coloradas;
Solo una cabaña en la palya,
en el crepúsculo del otoño⁹.

Esta desierta visión simbolista anuncia la venida de la nueva época: La Edad Media. El esplendor de la sociedad aristocrática, que duró casi mil años, desaparece. La bella estación de flores y hojas coloradas ya no existe.

El vencedor de la batalla de Dan-No-Ura, 1185, Yoritomo, erigió Kamakura, ciudad provincial, como centro administrativo de su nuevo régimen. Radical fue el cambio de la sociedad aristocrática a la guerrera de los *Samurai*, que había sido el poder popular de las provincias.

Poco después de concluir este gran tumulto nacional y de establecerse el nuevo gobierno, Japón tuvo que enfrentarse con un gran peligro que no había conocido nunca hasta entonces: la invasión de los mongoles. Chingiz-Khan, que había creado en 1206 su imperio en la estepa del Asia Central, conquistó con gran rapidez todo el mundo oriental, y el emperador mongol de la China, Kubilai-Khan, su hijo, atacó dos veces, 1274 y 1281, Kyūshū, la parte meridional de Japón, con una gran flota y unos cien mil soldados. Afortunadamente Japón se libró de esta crisis y pudo ser el único país en Asia no colonizado por el imperio mongol.

No obstante, esta grave crisis nacional dejó profundas huellas psicológicas en los japoneses: exaltación del nacionalismo como no había jamás existido al lado de un pensamiento rigurosamente realista. Las numerosas obras plásticas, grandiosas, sencillas y realistas, del período Kamakura nacieron en estas circunstancias sociales. En lugar de la elegancia y del refinamiento de la escultura heiana, se recurrió a la fuerza y al realismo. Escultores como Unkei, Kaikei y Koben, crearon la estatua de Kongōrikishi, en el templo Tōdaiji, con una expresión dinámica y varonil: la estatua de Muchaku-Bosatsu, en el templo Kofukuji, con extraordinario realismo y otras muchas de caracteres semejantes. Lo mismo ocurrió en la pintura: el famoso retrato, conciso y vigoroso, de Yoritomo, por Takanobu, en el templo Jingoji, representa elocuentemente la tendencia pictórica del tiempo.

Esta nueva tendencia es resultado, por un lado, del renacimiento del arte *nara* y, por otro, de la influencia de la nueva tendencia

⁹ *Fujiwara-No-Teika*. Antología de poesía *Shin-Kokin-Shū*, 1205.

cultural que se manifiesta vigorosa. Muchos intelectuales, artistas y religiosos¹⁰, con numerosos libros; obras artísticas e instrumentos de trabajo, buscan refugio en Japón procedentes del resto del continente, invadido por la raza nórdica. Un poco antes, los religiosos y filósofos japoneses que habían estudiado el nuevo budismo Zen en China, como Eisai, 1140-1215 y Dōgen, 1199-1253, volvieron al país y así fueron introducidas nuevas ideas y nuevas formas artísticas en Japón.

Entre las principales ramas del pensamiento hemos de dar máxima importancia al *Zen*, en relación con el arte de esta época y de la siguiente. Su influencia ha sido extensa y profunda; abarca desde las distintas categorías del arte, como la pintura, la escultura, el teatro y la jardinería, hasta la vida en general.

El *Zen* representa concisamente la espiritualidad budista y, ante todo, se trata de una filosofía que exige la práctica. Este carácter práctico y realista del *Zen* se ve claramente en la nueva arquitectura. Por ejemplo, hasta entonces, el centro de un templo, que está compuesto de varios edificios, había sido la torre donde se guardaba la reliquia y el edificio *Kondō* donde estaba la estatua de Buda. El estilo arquitectónico de los nuevos templos es muy diferente. En primer lugar, la torre desaparece junto con la reliquia, y, en cambio, cobra mayor importancia la puerta principal, *Sanmon*, que introduce solemnemente al dominio sagrado. Podemos entenderlo muy bien si comparamos las gradiosas y sobrias puertas de los templos *Kenchōji* y *Enkakuji* con las de los períodos premedievales. En segundo lugar, el edificio más importante de todos, en vez de ser *Kondō*, ahora es *Hottō*, el lugar donde ejercen el *Zen* los bonzos. Se puede observar aquí la convicción de que la prueba más patente de la fe ya no está en la presencia de una estatua de Buda sino en el cultivo mismo de la propia alma. La desaparición de la torre se explica por la misma razón. Cuando esta tendencia puritana se hace extrema el *Zen* muestra incluso un carácter iconoclasta.

Encontramos algunas particularidades interesantes en esta nueva arquitectura budista desde el punto de vista artístico: es decir, una sencilla parte arquitectónica que se llama *Hōjō* y el jardín que se desarrolló relacionado con ella. *Hōjō* es el angosto espacio para la vida privada del bonzo y el jardín es la naturaleza simbolizada que lo rodea. Esta arquitectura *Hōjō*, independizándose del templo, evolucionó como *Cha-shitsu*, pabellón de té, y al mismo tiempo el jardín siguió su propio desarrollo, paralelo al de *Hōjō*.

Como hemos dicho antes, el budismo *Zen* dio tanta importancia a la práctica de la religión que hizo de la vida cotidiana una

¹⁰ Sobre todo *Zen* - budistas, entre ellos, *Mugaku-Sogen*.

rigurosa observancia. Esta observancia fue llamada *Shingui*, la cual se hizo tan popular que se convirtió en la norma que dirige la vida del pueblo japonés medieval.

En la escultura, como se ha dicho ya, una mayor veracidad y un dinamismo expresivo predominaron sobre la clásica armonía y elegancia. En este sentido, no sería absurdo llamar "barroco" japonés al movimiento artístico de esta época. En lugar de las finas y mediatubundas estatuas de Bosatsu, del período anterior, los temas de la nueva escultura fueron del de Kongō-Rikishi: Vajrapāni que arde en cólera contra la injusticia y la debilidad humana o de los santos familiares con huellas conmovedoras de extrema mortificación. En una palabra, fue un realismo con gran acento expresionista.

La pintura también experimentó el mismo cambio. En los períodos de Kamakura y Muromachi se pintaron numerosos y excelentes retratos. Estos retratos representan a los hombres sin idealizarlos, aunque, con frecuencia, acentúan el aspecto ascético. La aparición de las verdaderas pinturas de paisajes y de género tuvo lugar también en esta época. Aunque no podríamos imaginarlos sin la tradición de Yamatoe de la época heiana, las características esenciales se han transformado. Los grandes rollos de la Historia pictórica del santo Ippen, por En'i, 1299, forman una auténtica serie de pinturas de paisajes y género.

Principios fundamentales en el *Zen* fueron: el espiritualismo y el naturalismo, como en el caso de San Francisco de Asís. Cualquier cosa sin importancia en este mundo, como un árbol, una hierba, una piedra o hasta un soplo de viento, sugieren la existencia de Buda; no, no son simples sugerencias, sino son la presencia misma de aquel. Así lo describe nuestro gran naturalista Dōgen, 1199-1253, en su obra *Shōbōgenzō* (1246-?), clásico texto del *Zen*. Según él, la naturaleza presente es

"la autorealización de Buda". "Crear solo que 'la cualidad de Buda' no está en los cinco sentidos ni en la actividad psíquica es, dice él, una equivocación por no saber que la apariencia física, ella en sí, es 'la cualidad de Buda' ",

y continúa,

"la realidad es ...este aspecto mismo, este corazón mismo, este mundo mismo, estas nubes y lluvias mismas, esta vida cotidiana misma, estos sentimientos mismos de alegría, tristeza, agitación y serenidad..."

Vemos que en Dōgen se funden el espiritualismo y el naturalismo del *Zen*.

Dibujar y pintar los objetos presentes tal como son. Un objeto natural insignificante comenzó, por vez primera, a ser escogido

como un tema independiente de la pintura. *Zen* anticipa la representación de la naturaleza en el arte moderno.

No obstante, no debemos olvidar que la naturaleza representada aquí no fue real no fue una reproducción fiel de la naturaleza. Fue una representación simbólica con muchas sugerencias. Fue, por decirlo así, una naturaleza espiritualizada. Por otra parte, en la Edad Media, los colores ricos y pomposos de la época anterior Heian fueron desterrados del mundo pictórico. Podemos observar en ello también la influencia puritana del *Zen* que reprime rigurosamente la sensualidad. Pero este fue también el reflejo del espíritu del tiempo que expresó simbólicamente el poeta Teika en su pequeño poema sobre la solitaria imagen de una cabaña abandonada en la playa.

Al mismo tiempo no olvidemos que no sólo el tema de la pintura, sino también el tratamiento cambió mucho. Buda ya no estaba, como antes, meditando serenamente sobre una flor de loto en la plenitud de su belleza física. Ahora el arte escogió el momento dramático de su vida saliendo de la montaña después de las largas austeridades. Los *Rakan*, los discípulos de Buda, fueron representados bajo unos aspectos horrorosos, hasta la monstruosidad. Aquí se ven una voluntad firme de buscar la verdad de la vida y una absoluta negativa a la idealización. El hecho de que personajes dementes y excéntricos en su apariencia, como Kanzan y Jitoku, fueron representados preferentemente, se explica también por la misma razón.

Ha habido, pues, una gran transformación de los valores estéticos, del gusto y de la sensibilidad de la gente. De la actitud de osar apreciar la fealdad o la deformidad, es decir, de la actitud de intentar descubrir un nuevo valor estético en cosas que no tenían belleza según el concepto tradicional, nace un nuevo concepto de la estética. Trataron de descubrir una belleza singular en "una cabaña de la playa" abandonada y desierta. Era la estética de un tiempo crítico. Todas las cosas se representaban con austeridad invernal.

Aunque ya tenemos en la época heiana una obra tan singular como *Chōjū-Jinbutsu-Giga*, rollos de personas y animales en retozo, por *Tobasōjō*, 1147, el auténtico comienzo de la producción de las pinturas realizadas exclusivamente con tinta negra, desterrando decididamente los colores, fue después de la introducción de la nueva pintura china, *Suibokuga*, en la época Kamakura, acontecimiento que señaló una fecha importante en la historia del arte japonés.

Es significativo que en el mismo momento decadente de la pintura tradicional colorista, *Yamatōe*, surgieron el nuevo espíritu del *Zen* y la nueva pintura *Suibokuga*. Ellos colmaron las necesidades de la pintura japonesa.

Las pinturas extranjeras que llegaron a ser conocidas en Japón, y en particular las obras del pintor Mokkei=Mu-Ch'i fueron acogidas muy favorablemente, y ejercieron determinante influjo en la tendencia general de la pintura japonesa siguiente. Así empezó a formarse la brillante tradición de la *Suibokuga* japonesa: Kaō, Shūbun, Josetsu, Sōami, Sesshū. 1419-1506.

La doctrina budista, dividiendo el mundo, que incluye al hombre, en dos partes, llama a la primera 'el color', o sea, la esfera de la materia y a la segunda 'el sin-color' o 'el vacío' o sea la esfera del espíritu, y ve una transformación y una comunicación constante y mutua entre estas dos esferas. Sin embargo, lo que llama nuestra atención es que en 'el color' está incluida una extensión considerable de la actividad psíquica humana, como el deseo, la ira, la angustia, la tristeza, el razonamiento, la voluntad, la esperanza o la desesperanza, por lo tanto, el mundo del 'sin-color' o 'el vacío', tiene que ser un mundo puramente espiritual en sentido estricto, liberado de todas las actividades psíquicas; el mundo que está más allá de la conciencia y de la subconciencia. Además, supone que este mundo transparente del hombre está inmediatamente ligado a la actividad original del Universo.

Bajo este concepto, los sensibles pintores, receptores del espíritu de la época, eligieron la *Suibokuga*, la imagen sin color, como el mejor medio para expresar simbólicamente su mundo espiritual.

El impulso hacia la espiritualidad no solamente ha borrado los colores y elementos decorativos, sino que también ha procurado simplificar las expresiones mismas. Esta tendencia alcanzó igualmente a la literatura y al teatro. Es decir, por una parte, creó una brevísima forma poética llamada *Haiku* que se compone de diecisiete sílabas. Aquí cualquier clase de palabrería fue eliminada. Es una poesía casi callada, que, sin embargo, intenta aumentar la expresividad y significado de cada palabra hasta conseguir un efecto casi explosivo, reprimiendo y condensando la expresión literaria. Las mejores obras de esta poesía *Haiku* crean en su alrededor algo así como una zona magnética que rechazará una paráfrasis locuaz. La verdadera perfección de esta poesía se alcanza con la aparición de Bashō (1643-1694). Por otra parte en la Edad Media también nació el *Nō*, teatro simbólico que trata de concentrar los significados y alusiones limitando estrictamente los movimientos y gestos mediante una extrema economía en la expresión. Los matices complejos y delicados de la máscara misma del teatro *Nō*, la cual parece inexpresiva a primera vista, declaran elocuentemente el carácter singular de este teatro. Hay que añadir que la música, un elemento importante del teatro *Nō*, también se ha visto desarrollada en gran medida. Por los instrumentos musicales como: *Tsuzumi*, una especie de tambor; *Koto*, arpa japonesa;

o *Shakuhachi*, especie de flauta, cada sonido fue tratado como un cuerpo vivo, con tiempos muy variados desde la extrema lentitud hasta la rapidez más vertiginosa, con los largos períodos de concentración en determinados momentos de la obra.

En la pintura la moderación expresiva se manifestó en la simplificación de detalles y en la abreviación de líneas y pinceladas. Podemos citar, como los mejores ejemplares, "el retrato de Kan-zan" de Kaō (colección particular, Tokyo), "el paisaje" de Sesshū (Museo Nacional de Tokyo), y finalmente "el Alcaldon" de Miyamoto-Niten (colección particular. Ōsaka). En estas pinturas lo más importante son los rasgos de la pincelada más que el propio tema o su composición, puesto que son precisamente las pinceladas las que reflejan inmediata y fielmente lo que está en el espíritu del autor en ese momento. Así pensaron los pintores de esta escuela.

Cuando el simbolismo pictórico se ha extremado de algún modo, sobrepasando un cierto límite de coherencia, las líneas y formas ya abstractas pierden su sentido explicativo. Abandonando el papel narrativo sobre algo ajeno a sí mismos, empiezan a imponerse por sus movimientos rítmicos, sus gradaciones tonales, sus trazos vitales. Un punto, una línea, una mancha de tinta llegan a adquirir su propia vida. De esta manera, estas imágenes abstractas han podido ser la expresión más inmediata de la vida espiritual del autor. La abstracción cada vez mayor de la pintura la acercó a la caligrafía, que ha sido considerada siempre como arte eminentemente espiritual.

La parte no pintada, *Yohaku*, el resto blanco, es un espacio intenso en el que el objeto pintado alcanza su plenitud vital. Esto no quiere decir solamente que la parte representada nos insinue el mundo no representado, sino que además establece una relación íntima y dinámica entre la parte representada y la no representada. Sin esta íntima y tensa relación entre ambas partes, la obra perdería su fuerza expresiva, su vida. La pintura que representa sólo las cosas necesarias y suficientes, dejando en medio un espacio en el que ellas puedan "respirar", forma un pequeño universo. De este modo, el acto negativo de no pintar se incluye en el sentido positivo de la creación pictórica.

Entre las modas y costumbres que nacieron en la Edad Media y que determinaron en gran medida los gustos posteriores del pueblo japonés, existía la ceremonia del Te, *Sadō*. El libro de Okakura-Tenshin, *The book of Tea*, publicado en Nueva York, 1906, contribuyó a que en América y en Europa se conocieran los detalles de esa peculiar costumbre.

Sin lugar a duda el sabor amargo y refrescante del te encajó perfectamente con el gusto de la época. Al entrar en la Edad Media, la costumbre de tomar té se propagó rápidamente por todas las

clases sociales del país. En una palabra la ceremonia del té puede definirse como el espíritu del *Zen* organizado y aplicado a la vida social. En su origen está la filosofía práctica zenista de que la verdadera vida religiosa tiene que hallarse presente en cualquier momento de la vida cotidiana: por ejemplo, en un procedimiento tan sencillo y cotidiano como el tomar té.

Este fue el punto de partida. Sin embargo, cuando la costumbre, alejándose de la mano religiosa, se extendió entre la clase dominante de la sociedad, se modificó en gran medida su aspecto formal, aunque se mantuvo en esencia su carácter original. Se hizo menos religiosa, se transformó en 'el arte de la vida', y, sobre todo, ofreció un punto de reunión social precioso a los amantes del arte. La gente que se reunía en el pabellón del te, *Cha-shitsu*, era la aristócrata del gusto, con una sensibilidad muy refinada. El desarrollo susodicho de la arquitectura del *Cha-shitsu* y de la jardinería se debe ante todo a la contribución de estos estetas de primer orden. *Wabi* y *Sabi*, conocidos vocablos del gran Rikyū, pueden entenderse como un esteticismo bien moderado, alcanzado mediante la congelación y cristalización de las pasiones.

Tres son los principios estéticos fundamentales en la ceremonia del té: 1.— sencillez; 2.— naturalidad; 3.— proporción. No solamente se aplicaron estos principios a cada modo de crear, elegir, componer, usar o apreciar los utensilios del té¹¹, la pintura, el florero y otros objetos artísticos, sino que también trataron de controlar por ellos su conversación, su conducta y hasta su vida interior.

Pero donde se ha conseguido una realización más feliz de esta estética del té, sin lugar a duda, es en la arquitectura y en la jardinería. La belleza arquitectónica que ellos han descubierto es la de la estructura desnuda y sencilla, privada de cualquier clase de decoratividad. Bruno Taut (1880-1938) fue el primero que introdujo en Occidente esta maravillosa forma arquitectónica de *Reinheit*, pureza.

La 'proporción' de que tratamos aquí es un concepto un poco complicado: se trata de la belleza proporcional del conjunto. Ninguna cosa puede existir sola; cada cosa existe en relación con las demás. La armonía entre dos cosas, para no aislarse, necesita extenderse entre esta combinación y cualquier otra, y así con todas. La mayor dificultad para aquellos "te-practicantes" fue cómo establecer una relación armónica y bella, pero no monótona del conjunto, combinando cosas (partes) individuales. Por consiguiente, su preocupación máxima se concentraba en la disposición ideal de las cosas. Para conseguir una belleza perfecta del conjunto, una parte se supone imperfecta, las partes, imperfectas en sí, se completan y componen un conjunto perfecto, un conjunto orgánicamente unido.

¹¹ Los más importantes son: la taza, *Cha-Wan*; la cuchara de bambú, *Cha-Jyaku*; el escalfador, *Cha-Gama*.

Si una parte es perfecta en sí misma, se aísla de las demás y destruye la armonía de la totalidad. Esta idea estética se manifestó, por ejemplo, en la estructura general del edificio, en la ocupación del espacio interior, en la relación entre el edificio y su ambiente, y en relaciones semejantes.

Partiendo de esta idea básica se desechó la simetría en todos los sectores del arte, puesto que la simetría significaba la repetición de una misma fórmula. Se prefería el estado dinámico de la asimetría al estético de la simetría. Aquí tenemos que recordar que en el fondo de esa estética se ocultaba su filosofía de la vida. Es decir, la belleza era, ante todo, el privilegio de los vivos; no era sino el brillo de la vida. El estatismo de la muerte, por muy equilibrado que sea, no mereció el nombre de belleza. Una armonía vital supone un cambio constante. En la idea de estos estetas encontramos siempre un cierto presentimiento del cambio y fluidez de la vida. Tanto para su pensamiento como para su sentimiento una perfecta simetría no fue aceptable por su excesiva estabilidad y auto-suficiencia, pues en ella veían la ausencia de la vida.

A propósito de esto, el tema de la muerte, que ha sido de los más importantes del arte occidental, incluyendo el egipcio y el bizantino, y que ha dado origen a las obras más grandes y bellas del arte mundial, no ha cobrado casi nunca gran importancia en el arte japonés, salvo en algunas obras como 'la muerte' de Buda, Nirvana, por ejemplo, la del templo Kongōbuji. Este hecho está muy ligado con la psicología y la mentalidad a que nos hemos referido. Por el contrario, en la literatura y en el teatro la muerte juega papel muy principal.

La asimetría es notable especialmente en la jardinería. Se puede decir que un jardín japonés está en el polo opuesto al de aquellos europeos cuyo carácter es rigurosamente geométrico. Se supone que la jardinería japonesa empezó relativamente pronto, en el principio de la época Heiana. Los jardines representados en los rollos de la pintura, *Emakimono*, de aquella época parecen copias de la belleza natural que rodeaba a Kyōto, la antigua capital japonesa. Esta jardinería naturalista se desarrolló al mismo tiempo que la arquitectura residencial llamada *Shinden-Zukuri* durante todo el periodo Heian. Esta tradición, sin embargo, evolucionó mucho al ser heredada por los templos zenistas del siglo XIII. Un jardín no era ya una simple copia de la naturaleza, sino una nueva creación simbólica del universo. Esta tendencia debe su mayor desarrollo a los seguidores del rito del té del periodo Muromachi, siglos XIV, XV, XVI. El jardín de Musugo del templo Saihōji, 1339, y el jardín de Piedras del templo Ryōanji, 1450, son los ejemplos típicos. Este último, en el que está prohibida la entrada, es una obra de arte muy conocida hecha exclusivamente para la contemplación. En el sereno campo

de guijarros, surcado por líneas finas y ondulaciones delicadas, están colocadas quince piedras naturales, no talladas, aparentemente sin ningún orden, pero con una precisión insuperable. Este tipo de jardín se llama *Karesansui*, que quiere decir 'la naturaleza seca'. Se quiere con ello representar simbólicamente la naturaleza o el universo con vida, utilizando únicamente materias inorgánicas, piedras, guijarros.

Se trata de componer un pequeño universo mediante la adecuada disposición de piedras, guijarros, arena, árboles, agua. Los creadores de los jardines medievales intentaron, más que expresar su propia idea, captar la estructura interna del Universo. Fueron naturalistas a la vez que simbolistas. Tuvieron que ser simbolistas por ser precisamente naturalistas y espiritualistas al mismo tiempo.

La espiritualidad no se opone a la naturaleza. Esto no se limita sólo a la etapa medieval, sino que ha sido el pensamiento predominante en Oriente, particularmente en Japón. La idea es que el espíritu gana su verdadera libertad, no alejándose de la naturaleza, sino en comunión perfecta con ella. Los "te-practicantes", *Sajin*, quisieron comunicarse con la vida cósmica a través de su arte. Mediante la arquitectura, la jardinería, la pintura, la cerámica, la disposición armónica de los objetos artísticos y útiles, las flores arregladas con maestría, quisieron apropiarse el ritmo universal. Alcanzar la altura de la naturalidad rítmica del Universo, la gran libertad, fue su ideal. Según su convicción, lo que priva al hombre de la libertad espiritual no es la naturaleza, sino el racionalismo excesivo y su propia artificialidad, una vez divorciados de la naturaleza.

Pero quien observe atentamente sus obras, ya sea la arquitectura o los jardines, hallará que obedecen a una reflexión muy madurada y a un gran virtuosismo cristalizado en ellas. Es decir, su 'naturalidad' es el fruto del virtuosismo llevado al extremo. Estaban convencidos de que sólo en virtud de los esfuerzos pacientes por captar el palpito de la naturaleza y de los ingenios extraordinarios, un hombre puede llegar, paradójicamente, a la completa libertad cósmica, sobrepasando todas las artificialidades humanas, del mismo modo que la libertad total en el manejo de un sable ha sido conseguida después de un largo período de estudio y de ejercicio.

En el fondo de todas estas ideas se halla su devoción absoluta a la providencia y un profundo amor por la naturaleza. A lo largo de la historia del arte y de la literatura, el apego del pueblo japonés a la naturaleza ha sido una de sus características esenciales. La creencia primitiva, de la época de los poetas de *Kojiki* y de *Manyō*, de que el hombre vive en una armonía infinita con la naturaleza, constituía aún una de las raíces del pueblo japonés medieval.