

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS  
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ

REVISTA  
DE  
IDEAS ESTETICAS



N.º 121

T. XXXI

1973

# ASPECTOS CULTURALES DE LAS ARTES MARCIALES JAPONESAS

(La estética del Budo)

POR

YASUNARI KITAURA

¿Es posible considerar las artes marciales como un fenómeno cultural en vez de tomarlas meramente como unas técnicas sangrientas de combate? ¿Tendrá algún sentido hacerlo? Estas básicas preguntas vienen, de vez en cuando, incluso a la mente de los amantes de ellas. Eso les suena casi como una contradicción. Y en cierto modo se tiene razón al pensar de esta manera, puesto que cada uno de estos dos conceptos tiene, aparentemente, una diferencia tan grande de sentido, incluso uno es opuesto al otro, ya que uno es destructivo y el otro constructivo.

No podemos negar el hecho de que en el espíritu marcial existe una fuerte tendencia a estorbar una libre fomentación de la cultura y aún más: destruirla abiertamente. En la historia humana, se han perdido muchas herencias culturales importantes por las repetidas guerras, en las cuales este espíritu marcial ha tenido siempre el papel primordial. Tampoco era raro que el dicho espíritu suscitara en el hombre un instinto fanático y le condujera a oprimir algunos brotes culturales crecientes a su muerte por su extrema temperancia y su auto-negación. Estos son los aspectos claramente negativos de las artes marciales.

Pero por otro lado sería conveniente reexaminar qué es real-

mente una cultura. Generalmente una cultura es, en cierto modo, como un elevado estilo de la vida o una concreta (por consiguiente, transmisible a los demás a través de medios) expresión de las actividades espirituales de un pueblo; un barómetro para medir el grado de su evolución. Por lo tanto, una cultura es una actividad altamente constructiva de un pueblo y sus frutos, contraria a cualquier clase de destrucción. Esta es la interpretación generalmente aceptada de la palabra.

Ahora bien, tampoco debemos olvidar que una cultura es también un fenómeno vivo, como muchas otras realidades históricas, actividades generales del hombre y el hombre mismo. Es decir, un fenómeno cultural una vez nacido, no solamente está destinado a vivir junto con otros fenómenos, a transformarse o morir, sino que también puede influir profundamente en la formación de otros, su desarrollo, cambio o desaparición. Ocurre incluso a veces que una depresiva supervivencia cultural pueda influir negativamente a otra coexistente o naciente y también perjudicarse a sí misma, a su verdadero valor, arrastrándose hacia su propia corrupción. La madurez de una cultura tiene también su condición y limitación en el tiempo.

Ninguna clase de ser viviente (existencia biológica) puede vivir por sí misma. En su "vivir" se encierra automáticamente la constante muerte parcial de ella misma y su dependencia inevitable de otras. Esta es la paradoja que condiciona a un cuerpo orgánico. Creación y desarrollo de una cultura tampoco pueden escapar de esta ley.

Una cultura brilla, con frecuencia, en su creatividad juvenil cuando el estilo antecedente de la misma desaparece junto con el sistema social ya inactivo y degenerado, y así pues ella se encuentra en una relación adecuada e intensa con las nuevas realidades sociales. La palabra "adecuada" es una expresión muy ambigua, pero para la formación de una cultura se necesitan ciertas condiciones que la correspondan, es decir, un suelo "adecuado" para ella. Esto, sin embargo, no excluye que esta cultura pueda tener algunos conflictos fuertes con unas determinadas realidades sociales que son también componentes del "suelo". Como todo el mundo sabe, el brillante florecer del Renacimiento cultural italiano coincidió estrictamente con las realidades sociales muy agitadas de la época. Con esta gran fecundidad creativa coexistía aquella extraordinaria des-

trucción que no fue encaminada únicamente a las manifestaciones desusadas de tiempos pasados. Desde un punto de vista, esta misma destrucción puede ser una buena prueba de la enorme vitalidad de aquella cultura.

Cosas muy parecidas han ocurrido en más de una ocasión en la historia japonesa. En la sociedad japonesa hacia fines del siglo XII, cuando la cultura aristocrática (la religión, la literatura, la pintura, la escultura, etc.) que había durado mucho tiempo agonizaba por su propia excesiva sofisticación y refinamiento decadente, logró salir de este callejón sin salida mediante un espíritu tosco pero muy realista de la clase nuevamente surgida de Bushi (= Samurai), quien renegó radicalmente de estas características aristocráticas de la cultura. Entonces la cultura necesitaba casi "fisiológicamente" esta regeneración. Por supuesto, la acompañaron grandes sacrificios y destrucciones. A través de numerosas poesías líricas, podemos escuchar el grito triste y bello, débil como un suspiro, del tiempo:

- "Hasta el corazón apartado, sin sentimiento, puede sentir  
la tristeza del valle, donde veo un vuelo  
repentino de chochas en el crepúsculo del otoño" (Saigyô-Hôshi).
- "El Lago agitado; aunque la capital está arruinada,  
las mismas flores de cerezos salvajes  
como en los tiempos pasados" (Satsumanokami-Tadanori).
- "Al venir a la capital antigua, la encuentro arruinada y  
cubierta por las hierbas; sólo la pálida luz de la luna  
que ilumina todas las partes y el viento frío del otoño que  
atravesaba mi cuerpo" (Sadaishô-Sanesada).
- "Al mirar en torno a mí, no había flores ni hojas coloradas;  
solo una cabaña en la playa en el crepúsculo del otoño"  
(Fujiwarano-Teika).

Muy cierta es la observación del filósofo francés Gaston Bachelard:

"Et nous retrouvons... le processus dialectique: salir pour nettoyer; corrompre pour régénérer; se perdre pour se sauver... La valeur doit jaillir d'une anti-valeur. L'être n'a de valeur que s'il émerge du néant." (La Terre et les Rêveries de la volonté, p. 250).

En el último poema, por el cambio estacional se simbolizan la caída de la lujosa sociedad aristocrática y la llegada de una nueva

y tosca sociedad guerrera. Estos son los puntos de vista de la clase declinante. Pero la clase nueva lo interpretó en una forma muy distinta. Es decir, ellos se interesaban mucho más en los aspectos reales de la vida que en los decorativos. Vieron los aspectos desnudos de la vida como tales. Lo que les importaba no era la belleza, sino la realidad. Ha habido, pues, una gran transformación de los valores.

A este espíritu realista y a la vitalidad primitiva de los Samurai se juntaron una grave tensión social (dos ataques sucesivos de los mongoles) y una cultura china nuevamente llegada, especialmente la filosofía Zen y la nueva tendencia artística bajo su influencia. Todo ello originó la extraordinaria cultura medieval japonesa que se podría caracterizar por las palabras "limpieza" y "pureza": desde la escultura dinámica y realista hasta el más puro simbolismo de la jardinería.

En esta regeneración, en esta limpieza, purificación y revitalización de la cultura, el ojo frío que mira las cosas sin encogimiento y la consciencia penetrante de la muerte jugaron un papel principal. Las gentes vivieron en una época donde la muerte era una cosa tan cotidiana que el poder vivir "hoy" era casi una gracia. Entonces se evaporó todo tipo de sentimentalismo como las "flores", la "luna", el "viento del otoño" o la "tristeza del valle", etc., y sólo quedó lo esencial: aceptar la muerte y concentrarse en vivir el momento presente. La cultura atravesó la llama de la muerte y renació milagrosamente.

La muerte cultural de una generación no significa naturalmente una desaparición total de esta cultura. Algunas grandes culturas que han sobrevivido mucho tiempo, experimentando una muerte parcial o temporal conforme a la exigencia de cada tiempo, no han perdido nunca sus partes más esenciales. Ellas han mantenido sus actividades creativas, algunas veces vigorosamente, otras sin brillo, a través de toda su historia. Cuando estas culturas se encuentran con un fuerte estancamiento por alienarse de la realidad o en confusión caótica por su evolución desequilibrada y sin control, empiezan a buscar su primitiva forma y retornar a ella. Así permanecen los elementos que en su origen son esenciales en dichas culturas. Podemos decir que existe una ley que podríamos llamar "la auto-conservación de una cultura". Esta tendencia conservadora es espe-

cialmente tenaz en la cultura oriental y particularmente en la cultura tradicional japonesa. No obstante, si reflexionamos bien sobre este punto, ¿no nos damos cuenta de que una cultura, en general, es esencialmente auto-conservadora y tiende constantemente a retornar a su origen como hemos dicho antes, mientras que una civilización progresa y evoluciona más o menos directamente hacia el futuro separándose audaz e inexorablemente del pasado? Esta es la diferencia fundamental entre una cultura y una civilización.

Las artes marciales que se han desarrollado profusamente en Europa, sobre todo a partir del Renacimiento, como las técnicas de combate y de guerra, y que se han difundido rápidamente en el mundo entero, han sido y están acompañadas por la incansable invención de instrumentos y de métodos para este fin. Su desarrollo tiene un paralelismo perfecto con el de la ciencia e industria. Por lo tanto, se puede decir que está íntimamente relacionado con la formación de la llamada "civilización moderna". Pero este es el lado donde las artes marciales, constructiva o destructivamente, han realizado un extraordinario desarrollo, por así decirlo, "material". Una fabulosa mecanización de las artes marciales. Al mismo tiempo, sin embargo, por ello se han originado las angustiosas situaciones alienadas del hombre que cada día se hacen críticas. Aquí no existe ningún espacio en el cual pueda intervenir una cosa tan humana como la reflexión de un individuo. A esto lo podríamos llamar el aspecto "civilizado" de las artes marciales.

En Asia hubo una otra interpretación de ellas. Por supuesto no pretendemos decir que no existían los aspectos antes mencionados, pero comparado con el relativamente pobre desarrollo de éstos, el notable desarrollo de los, digamos, "aspectos culturales" en Asia y particularmente en Japón es muy interesante, puesto que estos aspectos culturales de las artes marciales están profundamente imbuidos de humanas reflexiones individuales, lo cual constituye un vivo contraste con el desarrollo deshumanizado, gigantesco y material.

El reflexionar humanamente ante el hecho cruel pero inevitable que es luchar y matar o morir. Aquí está el momento secreto por el cual las artes marciales como las técnicas de lucha se transforman en una filosofía de la vida, el Budo. El nacimiento del Budo. El Budo no es otra cosa que las artes marciales con auto-crítica constante. En la Edad Media del Japón no solo en otras ramas de la cultura,

sino en las artes marciales mismas ocurrió esta especie de auto-negación. Los Samurai también siguieron la idea zenista de que "... Conocer la Verdad es conocerse a sí mismo. Y conocerse a sí mismo significa olvidarse de sí mismo ..." (Dôgen). El interés principal de aquella gente se dirigió hacia dentro y no hacia fuera. No se encaminó hacia la invención de grandes armas, sino hacia la perfección de las simples armas ya existentes sin modificar sus formas básicas y a la perfección técnica de su uso, cuyo perfeccionamiento llega a tal grado que nace la idea de abandonar hasta estas armas, quedando sólo una pura técnica inmaterializada, que es la lógica consecuencia de la interiorización y de la espiritualización de las artes marciales.

Cómo conseguir la perfección ideal era su interés constante. Es bien conocido que el admirable desarrollo de la espada japonesa, simple pero muy elaborada, y la elevada perfección técnica de su uso son ejemplos típicos. El acto de fabricar una espada fue algo altamente espiritual. El hecho de que la actitud piadosa de un artesano de espada (Tôkô) hacia su trabajo y su obra, poco puede distinguirse de la de un escultor de estatua budista (Busshi), es interesante y sugestivo. La técnica del uso de espada, sobrepasando un simple virtuosismo como hemos dicho, dió un gran paso en el dominio espiritual. Aquí también ocurrió una transformación singular de valores: desde un acto sangriento de matar a la purificación de su propia alma. Estos actos se hicieron finalmente casi indistintos de una oración. Más que plantear una buena estratagema u organizar los soldados con eficacia, su preocupación fue en qué modo enfrentarse solitariamente con el enemigo y la muerte. El vencer a la muerte. Y aquí comienza su incesante búsqueda del yo, del significado del mundo, de la vida y la muerte... Por lo tanto, a ellos no les quedaba más remedio que entrenarse y superarse por su propia cuenta: un duro e incansable entrenamiento físico y espiritual dirigido hacia la Iluminación (Satori) como su meta final.

Ya el período prehistórico, Yayoi y Kofun (B.C. 400-A.D. 200) del Japón, encontramos algunas estatuetas masculinas de barro (Haniwa) con armaduras y espadas bastante desarrolladas; e incluso cascos de bronce encontrados en las antiguas tumbas (Kofun) aproximadamente de la misma época. Estas armas armaduras poseen aún cierto estilo extranjero. Pero avanzando hasta mediados del período

Heian, es decir, aproximadamente en el siglo X, aparece un estilo puramente japonés al que podemos comprobar directamente por muchos ejemplos de espadas, arcos, flechas y armaduras, etc., que están recogidos actualmente en los santuarios shintoístas como Kasuga-Taisha, Kashima-Jinja, etc., y también indirectamente a través de algunos rollos de pintura, Emakimono, de aquella época.

Aunque estas armas y armaduras tienen sus valores propios culturales, nuestro propósito aquí no es dedicarnos a este tema; tampoco estudiaremos con detalle la evolución histórica de las armas japonesas, ni seguiremos con exactitud la historia de las artes marciales japonesas, sino que trataremos de saber en qué forma los actos como las artes marciales que están, por su naturaleza, inevitablemente relacionadas con cosas brutales, como homicidios y guerras, se vieron envueltas también en el desarrollo cultural de una nación (en este caso del Japón) y llegaron a transformarse en una misma cultura singular. Sería interesante, sobre todo, si podemos ver concretamente qué raíces comunes (si existen) tienen el Budo y la cultura. Ya hemos visto algo antes brevemente sobre este tema, pero podemos concretar esta relación mutua entre el Budo y los distintos campos culturales en los cuatro apartados siguientes:

A) ¿Es el Budo un fenómeno cultural?

B) Si lo es, ¿podemos encontrar en ello algunos elementos comunes con los otros fenómenos culturales?

C) ¿Ha sufrido el Budo algunas influencias de otras ramas de la cultura para su formación y desarrollo?

D) Inversamente, ¿ha contribuido el Budo a otras en alguna manera?

Sin embargo, estudiar bien todos estos apartados en el presente trabajo es prácticamente imposible, puesto que ello supone una tarea muy larga de tratar aquí. Por ejemplo, para contestar satisfactoriamente a la pregunta C, sólo investigar elementos técnicos del asunto, exige ya una labor enorme y estudiar su fondo filosófico es todavía más complicado y extenso. Y lo que hace nuestra labor aún más difícil es el hecho de que la técnica del Budo, a veces, es inseparable de su filosofía y, por lo tanto, analizarlo significa, muchas veces, fragmentarlo y así destruir su verdadera visión. Dicho de otro modo, el Budo es una verdadera vivencia hasta tal punto que si uno desconoce la técnica o no la experimenta, tampoco puede conocer su filo-

sofía. La filosofía se manifiesta no como concepto abstracto, sino concretamente o "tácitamente" en su acción misma. De todos modos, en conclusión, el sistema técnico del Budo se compone no sólo de las distintas técnicas de combate, en sentido estricto, sino también de la medicina oriental, el método de meditación, etc., y la filosofía suya es una verdadera fusión de Shintoísmo, Taoísmo, el Budismo místico (o el llamado Mikkyô como Tendai o Shingon), el Budismo Zen, Confucianismo (en sus aspectos éticos y sociales), etc. Entre todas estas distintas ramas del pensamiento, la más importante y la más interesante, tal vez, tanto por su rica aportación metafísica y técnica (sobre todo su método de meditación) como por su carácter drástico, es indudablemente el Zen, cuya introducción en nuestro país coincidió con el establecimiento de la clase Bushi (= Samurai) y el propio nacimiento del Budo.

De esta manera, por ahora, tenemos que abandonar el estudio completo y metódico de la materia y solamente contentarnos con un estudio parcial. Pasando directamente al apartado B), esto es, suponiendo ya que el Budo es también un fenómeno cultural por lo que hemos visto antes, queremos simplificar nuestro tema en la forma siguiente:

Entre el Budo y las bellas artes, la literatura y el teatro, ¿qué elementos comunes existen?

Podemos estudiar en este tema, que trata prácticamente de la "estética del Budo", conceptos concretos como:

1) el concepto del espacio; 2) ritmo y vitalidad; 3) el concepto del tiempo; 4) la proporción; 5) simetría y asimetría; 6) el cimbreo; 7) el concepto de la naturaleza; 8) la visión cósmica; 9) la sencillez, etc.

Entre ellos escogemos el primero por ser el que de manera más sensible se relaciona con las artes plásticas.

#### 1. EL CONCEPTO DEL ESPACIO.

En el Budo el concepto del espacio tiene un sentido muy importante. Se conoce por el término "Maai" o distancia. En realidad, Maai no es una simple distancia desde el punto A al punto B, sino que es un concepto algo más complicado. Primero, no es un concepto

puramente espacial, sino también temporal. Cuando dos hombres se enfrentan, cada uno de ellos procura tomar la distancia adecuada del otro tanto para el ataque como para la defensa en el momento preciso. Más concretamente, aquí hay dos hombres que se acercan, cada uno con una espada dispuesta. Ellos se aproximan mutuamente, pero llega el momento en que ya no pueden disminuir más la distancia entre ambos sin producir un choque; si uno de ellos violase esta mínima, crítica distancia, con descuido, caería fácilmente bajo la espada del otro, y al contrario, si él se retirase hacia atrás pasivamente, no sólo significaría para él abandonar su oportunidad, sino también podría darle al otro una oportunidad de avanzar más y atacar. Esta crítica distancia entre dos (o más) combatientes se llama Maai. Por lo tanto, Maai no es un concepto meramente estático, sino por el contrario, muy dinámico. Esta distancia se varía y se mueve constantemente dependiendo del dinamismo que producen ambos, de las armas que usan y de las técnicas que emplean. Cada uno de los combatientes intenta utilizar esta distancia dinámica, Maai, a su favor. De este modo, la Maai no es otra cosa que un intenso espacio vital que se ha producido por la agresividad y que está a punto de estallar. Otra explicación de la Maai: un combatiente es potencialmente un campo agresivo que se mueve y un combate entre dos personas significa un enfrentamiento de estos dos campos potenciales. El tamaño y la potencia de cada campo varían, por supuesto, por la capacidad de la persona y el arma que emplea. Ahora, cuando estos dos campos cargados de agresividad se tocan, entonces producen chispas y en este momento los dos luchadores han entrado en la Maai. Por consiguiente, en este caso la Maai sería la distancia de la línea directa que conecta los dos pasando por el punto de contacto de los campos.

Hasta aquí el sentido del espacio del Budo es muy práctico y muy fácil de entender. Pero, al mismo tiempo, no tiene tampoco gran interés cultural. Sin embargo, aquí también se produce una especie de conversión del Budo. Es decir, uno empieza a intentar cultivar la paz y conseguir la plenitud de su propio campo (es decir, de sí mismo). Intenta disminuir la agresividad que tenía antes hasta lo mínimo y busca la armonía y la unión con el mundo. Pero no abandona su espada; eso lo decimos en sentido simbólico; quiere decir que no deja de ser un guerrero. No niega "el Camino del Samurai" en

sí, sino que permanece en su sitio original y se transforma. Esta postura ante la vida es muy distinta de la otra, por ejemplo, el abandonar su camino y refugiarse en una vida monástica; lo cual también sucedió muchas veces en nuestra Edad Media y, al mismo tiempo, es un hecho innegable que los religiosos han influido mucho en esta "conversión" del Budo. No obstante, se ve claro que si los Samurai hubiesen abandonado su camino convirtiéndose todos en bonzos, no hubiera ocurrido esta transformación del Budo. Hubiera desaparecido o no hubiera ocurrido nada. La condición esencial para esta transformación fue lo siguiente: la decidida aceptación, o mejor dicho, el orgullo de su destino como Samurai, la profunda auto-crítica y al mismo tiempo un fuerte deseo de salvar no sólo su vida, sino su alma; de escapar definitivamente de la dualidad que vive y llegar a la paz absoluta.

Ya no busca la relatividad, sino lo absoluto. Su verdadero adversario ya no es uno de sus semejantes, sino la vida misma, la dualidad misma de la vida. Un enemigo humano inevitable ya es para él uno de los menores problemas. Así transforma su espacio también. Cuando un Samurai 'está', su ambiente tiene que estar presidido por una profunda paz, serenidad y dignidad. Para un hombre que ha vencido una vez el miedo a la muerte, un atacante pierde la mayor parte de sentido con su conducta. Un hombre que haya expulsado de su conciencia cualquier idea agresiva hacia otros y a la vez viva en busca de la paz y armonía con el mundo, ya no tiene motivo para temer a nadie. Existe un conocido episodio: a mediados del siglo XIII, cuando un guerrero intentó matar a un Zen-monje, conocido por el nombre de Mugaku-Sogen, éste, bajo la espada alzada, dijo tranquilamente con una sonrisa: "Oh, una gran espada preciosa; ¡va a cortar la brisa primaveral en un relámpago!". Ante esta tremenda paz y tranquilidad, el soldado no pudo bajar la espada sobre él. Había una total unión armónica entre la suave brisa que pasaba entre ellos, el brillo de la espada alzada sobre la cabeza del bonzo y su más alegre y luciente sonrisa. Ante esta armonía, la intención agresiva del soldado se quedaba como un elemento totalmente ajeno al ambiente; tenía que retirarse. El bonzo se identificaba a sí mismo con la libertad de la brisa primaveral y al mismo tiempo con la brillantez de la espada que no era ya, para él, nada amenazadora sino una juguetona compañera del viento que no es otra cosa que él mis-

mo. En este momento, el mundo de Mugaku-Sogen está reinado por la paz absoluta. En él no puede ocurrir nada. Incluso podemos decir lo siguiente: si hubiese caído la espada sobre él por cualquier causa que sea y su cuerpo hubiese muerto, ¡al hombre no le hubiera pasado nada! El soldado no hubiera podido alterar nada la paz absoluta de su mundo. Existe el mismo susurro de la brisa. Para un hombre que se ha convertido en una brisa, no puede existir la muerte. Mientras haya brisa él vive y una brisa aparece cualquier momento en cualquier sitio. Su mundo se ha ensanchado hasta el Universo mismo; él no es otra cosa que el Universo.

Esta anécdota lógicamente inspiró mucho a los guerreros. Este bonzo, Mugaku-Sogen, fundador del Zen-templo Enkakují, educó y fortaleció espiritualmente a los Samurai en los años críticos de la historia del Japón (la segunda mitad del siglo XIII). Como antes mencionado, un Samurai acepta su destino que es luchar, aun buscando la paz absoluta; jamás olvida entrenarse en la técnica de combate. Su camino en busca del conocimiento de la vida, tiene que ser a través de esta técnica. Ahora su entrenamiento está dirigido a cómo convertir su espada en el eslabón entre su alma y el mundo exterior. Su espada no quiere ver la sangre, sino que preside su ambiente como el símbolo de su alma. La limpieza y el brillo de la espada simbolizan los de su alma. De aquí aquella piedad de la gente (tanto artesanos como Samurais) hacia la espada. El espacio que rodea a un Samurai ideal, su microcosmos, es intenso, lleno de vitalidad y al mismo tiempo profundamente sereno. La espada, que no es ya un simple instrumento para matar sino la fiel expresión de su alma, se une perfectamente con él y él está serenamente en el centro del Universo, alcanzando la plena armonía con este último. Una plenitud vital intachable del espacio. Uno que quiera atacarle "tiene que romper la armonía del Universo". Como se ve, existe el concepto de que el espacio no es vacío sino lleno de la vitalidad y el espíritu que emite el dueño de este espacio. Más aún: el espacio es la persona misma y él respira junto con ella, se ensancha junto con su pensamiento (a veces, hasta el tamaño del Universo mismo, como en el caso de Mugaku-Sogen). Por lo tanto, es ella que determina la estructura, el carácter, el dinamismo y la fisonomía del espacio. Libremente correspondiendo a la necesidad, un espacio se ensancha, se encoge, se intensifica, se retuerce, vibra, se electriza; se calma, se enrarece,

se transparente, etc. La dinámica de este espacio funciona unas veces absorbente y otras veces repulsivamente, respondiendo y armonizando con la fuerza que viene de fuera. Para conseguir el dominio completo del espacio, los Samurai se entrenaban sobrehumanamente no sólo en la elaboración técnica de combate, sino también en la meditación, en la concentración, en el régimen alimenticio, en la observación de la naturaleza, etc.; en una palabra, en el cultivo de su cuerpo y espíritu. Si él extiende su espada (o a sí mismo), su espacio se hace convexo y una agresión contra él se quedará imposibilitada; o al contrario, por un movimiento atractivo, el espacio se hace cóncavo absorbente y ella se pierde en la profundidad de su torbellino. Y luego sólo existe una calma total como al principio. El término "Zanshin" también encierra un sentido espacial en su significado. En una palabra, es una plena extensión mental y física que llena el vacío que se abre inmediatamente después de una acción. Una pausa vitalmente llena después de una acción. Sin embargo, cuando no existe ninguna acción intencional ni artificiosa, tampoco se produce el "vacío"; sólo existe una acción tan natural, casi impersonal (¡y al mismo tiempo tan personal!), que ya no se descompone entre una acción y una pausa. En este momento ya no existe tampoco Zanshin; existe sólo una experiencia absolutamente libre y creadora.

¿Un semejante concepto sobre el espacio existe también en otras ramas de la cultura medieval japonesa? ¿Qué tipo de paralelismo puede observarse entre ellas en este sentido? Ahora vamos a verlo concretamente a través de algunas obras más representativas.

#### a) *La arquitectura.*

Los santuarios shintoistas Ise-Jingu y Izumo-Taisha:

Estas dos importantes obras antiguas, cuyo estilo permanece fielmente desde su fundación (ambos del siglo IV), son unos buenos ejemplos de que la importancia que daba el japonés medieval al espacio no era cosa nueva; ya había pensado en una forma similar el japonés antiguo. En el seno de un bosque, que está cuidadosamente cultivado como el territorio sagrado, se abre un campo limpio rectangular rodeado por varios muros bajos de madera. El campo está cu-

bierto por pequeñas piedras redondas, blancas, casi iguales de tamaño, que deben ser elegidas con el mayor cuidado. En el centro de este campo está el edificio principal al que protegen varios edificios laterales. La repetición de los muros muestra la importancia del campo y el edificio principal. Sin embargo, lo más curioso es que en el interior del edificio ¡no existe nada! ¡Es un vacío total! No existe ningún objeto que podría representar la deidad. Sólo hay una columna central que la sustituye (en el caso de Ise-Jingu ni siquiera esta columna es integral, sino casi una sola huella) y, asombrosamente, su sitio no ha cambiado nunca desde hace más de quince siglos. Estas columnas misteriosas y la enigmática ausencia del símbolo del Dios, ¿qué significan? Aquí existe un puro simbolismo. Los que permanecen son el espacio y el estilo creado por los antiguos japoneses, puesto que los edificios de madera son reedificados periódicamente con las mismas pero nuevas materias. Y la deidad, invisible pero muy presente (para la conciencia del pueblo japonés), reina en su mundo.

El santuario Itsukushima-Jinja (su fundación en 592, pero el estilo actual se formó al final del siglo XII).

La isla de Miyajima es uno de los tres más famosos lugares por su belleza natural del Japón, junto con Matsushima y Amanohashidate. El santuario se extiende sobre el mar al borde de esta isla. Con dos alas ampliamente extendidas de los edificios laterales que conectan los corredores con la parte central, el conjunto forma una perfecta simetría muy agradable. Su suave elegancia y su estilo demuestra que la arquitectura pertenece todavía al gusto premedieval, pero el sentido y la organización del espacio son interesantes. Está edificada sobre el mar porque la isla entera es una deidad: el santuario está dedicado a ella. La ingeniosa orquestación arquitectónica, cobijada por los viejos árboles que se levantan inmediatamente tras de ella y cubren esta deidad-isla, se desarrolla rítmicamente sobre el agua conjugando armoniosamente con los movimientos suaves del mar interior (Setonaikai) por la ondulación de su tejado. En la lejanía del mar, justo en la línea directa que parte del centro de la terraza hacia el horizonte, surge un Torii rojo gigantesco sobre el azul submarino del agua. Es sublime e impresionante. La estructura de esta puerta —Torii es una puerta simbólica— es sencillísima: las cuatro líneas compuestas, dos verticales y



otras dos horizontales; una inferior que comunica estas dos columnas verticales y la otra superior que las tapa cimbreado ligeramente hacia el cielo por los extremos de ambos brazos. La puerta parece estar abierta hacia lo infinito del espacio y del tiempo. La extensión de la puerta en el mar crea una especie de dinamismo delicado y cordial en el conjunto de la arquitectura. La distancia entre el santuario y la puerta es estrictamente necesaria puesto que él funciona como el intermediario entre la isla y el Universo. ¡Tan sutil como grandioso es el sentido del equilibrio arquitectónico!

Kinkaku (1408, destruido por incendio en 1950 y reconstruido en 1955, Kiôto).

Un chalet lujoso convertido en templo, construido por el Shôgun Ashikaga-Yoshimitsu como una parte de su gran palacio Kitayamadono en el seno de la naturaleza bellísima cercana a la capital. Una estructura delicada de tres pisos mantiene el equilibrio rompiendo constantemente la monotonía de la simetría. Su aspecto irreal poco distingue de su imagen que refleja el agua del pequeño lago artificial que se extiende frente del edificio. En el lago flotan unas pequeñas islas bien cuidadas con sus menudos pinos, disponiéndose con una arbitraria rigurosidad de distancia entre sí. Las "islas" se componen de las piedras naturales pero esmeradamente elegidas. El gallo de oro que levanta sus alas y corona este pabellón dorado lanza su grito mudo. Entonces, los pinos de la montaña que respaldan al pabellón le responden con sus susurros tristes y el lago tiembla ligeramente agitando unos ruidos visuales en su superficie para volver luego a un mayor silencio. Este mundo fantástico, irreal con sus artificialidades sutilmente disimuladas, lleno de melancolía e intranquilidad, está a punto de desaparecer. La transformación de su aspecto según la estación del año aumenta aún más este sentido irreal del ambiente.

El Castillo de Himeji (1601-1609, Hyôgo).

Uno de los castillos mejor conservados del Japón. Tiene una extensa planta complicada e irregular, que dividen los grandes canales y murallas de piedras creando un verdadero laberinto y fortaleza. Las paredes de las murallas que forman los canales y los suelos para

hacer compleja la edificación, se incurvan formando una leve conca que consigue dificultar la aproximación de los enemigos. Los canales rodean al castillo en una forma espiral creando así un campo completamente aislado del mundo exterior. El suelo se eleva cada vez más hacia el centro dejando, al mismo tiempo, desarrollar el complejo de construcciones subterráneas y en la parte central se destaca la "torre" principal, Tenshukaku, sobre una muralla muy alta. Desde la puerta principal, Otemon, que está al norte del castillo, para llegar hasta Tenshukaku uno tiene que pasar innumerables puertas rigurosamente protegidas cruzando la larga vía serpenteante y llena de trucos y peligros. Tenshukaku tiene seis plantas con una planta subterránea. Su altura es, aproximadamente, 35 metros sobre el suelo. Estéticamente hablando, el contraste vivo entre el blanco (paredes) y el azul-gris (tejados) sobre el fondo azul claro del cielo crea una sinfonía plástica admirable que anima y acentúa la luz y sombra. En ella se combinan la grandiosidad de la cima cubierta de nieve del Monte Fuji con la suprema elegancia de una garza blanca (realmente el castillo tiene, también, el nombre de esta última, esto es, Shirasagi-Jô). Las líneas rectas y curvas del tejado que se cruzan, se suman y se extienden dando una sensación de cimbreos hacia lo alto, producen un dinamismo ascensional en el espacio que rodea al Tenshukaku.

Chashitsu (pabellón de te), Taian de Myôkian (1582? por Rikyû, Kiôto).

Probablemente más que cualquier otro tipo arquitectónico un pabellón de te expresará mejor el sentido espacial similar al del Budo. Como hemos hablado en otra ocasión (véase "El pensamiento y el sentimiento del japonés medieval reflejados en su arte", *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, año VIII, 1972, págs. 7-18), la ceremonia del te y su estética se basan en el espíritu del Zen. Ambos buscan una creación estética en la pobreza material: el Budo en la desnudez de la espada y el te en un angosto espacio y en una taza privada de lujo. Esta obra famosa de Myôkian, por Senno-Rikyû, es un cuarto de escasamente cuatro metros cuadrados, hecho de madera, barro, bambú y papel, con el suelo de paja. Casi el tamaño de una tienda de campaña; no puede ser más pequeño, ni más pobre materialmente. Sin embargo, la sensación que causa este

cuarto es de grandeza. La intensidad y riqueza artística abruman a quien esté dentro. El angosto espacio está lleno de fuerza y vitalidad. La sensibilidad y la voluntad artística de Rikyû son tan acusadas hasta en el mínimo detalle de esta obra que la hacen un lugar casi demasiado cargado de espíritu para que se pueda tomar te en él tranquilamente. El brillo de los trozos de paja amarilla de las paredes desnudas de barro, nos golpea con intensidad a la vista. En una estructura totalmente irregular, no existe ni una sola repetición de una misma fórmula; es decir, es completamente asimétrica. Es esta estructura asimétrica que da al espacio la sensación de grandeza y dinamismo. La delicadeza de la luz que filtra a dentro con fina vibración a través de las ventanas blancas de papel, es casi mágica. Rikyû ha creado un espacio mágico, alucinante. Para nosotros cada trozo de los componentes del cuarto es una obra de vanguardia. El mismo espíritu y la misma estética.

El Palacio Katsura-Rikyû (1618?-1654, cercanía de Kiôto) o la organización del espacio interior de la arquitectura residencial japonesa.

En el compartimiento interior de una residencia japonesa, también se manifiesta el concepto especial del pueblo japonés acerca del espacio. Para verlo concretamente escogemos aquí el típico ejemplo del famoso palacio Katsura-Rikyû que es una magnífica sinfonía arquitectónica y cuya belleza la introdujo al Occidente el arquitecto alemán Bruno Taut, resumiéndola en una palabra, "Reiheit". El palacio principal que se desarrolla en una forma de zigzag, al este del gran lago artificial, es completamente irregular y asimétrica. Esta irregularidad y asimetría son muy típicas en la arquitectura japonesa como veremos después, aunque en este caso se acusan aún más por el hecho de que el palacio fue agrandado poco a poco a costa de muchos años (1618?-1654). La planta se divide en los numerosos estudios (salas de lectura), salón de música, salón de estar, antesala, salas de dormir, comedor, cuartos de guardar cosas, cuartos roperos, sala de toilette, baños masculinos, baños femeninos, pasillos, etc. Sin embargo, las separaciones del espacio entre estos cuartos son muy indecisas: menos algunas partes donde están separados por las paredes fijas, la mayor parte de las divisiones entre estos aposentos se consiguen por medio de las puertas, "Fusuma", que se habren

deslizándose paralelamente y que se pueden quitar con facilidad. Están separados y al mismo tiempo están comunicados ampliamente. Fusuma es una especie de pared-puerta, hecha de papel con un marco de madera. Combina dos funciones opuestas, cómoda y paradójicamente, la pared que separa dos espacios y la otra de puerta que comunica estos dos espacios. Sobre la superficie de Fusuma se pintan, a veces, paisajes, escenas de la vida, flores, árboles con pájaros o sin ellos, animales o motivos simplemente esquemáticos, etc.; muchas veces, estas pinturas llamadas "Fusuma-E" suelen ser decorativas y lujosas con el fondo dorado para animar y ambientar el espacio (ejemplos: Karajishi-Zu o Los Leones, por Kano-Eitoku; Kae-de-Zu o El Arce, por Hasegawa-Tôhaku, etc.), pero también según la función y el carácter del espacio (sobre todo cuando está dedicado como para estudio o sala de lectura), se pintan en tinta negra así dándole al espacio una tonalidad sobria y espiritual (ejemplos: Shôrin-Zu o Los Pinos, por Tôhaku; Hahachô o Dos Pájaros en el Pino, por Kaihoku-Yûshô, etc.). En el caso del palacio Katsura, para no desentonar la sobriedad y la sencillez del conjunto, cualquier tipo de decoratividad demasiado llamativa se excluye totalmente de sus Fusuma-E y los motivos pintados son exclusivamente de unos paisajes discretos en tinta negra (Sansui-Suibokuga), unos motivos esquemáticos o unos estrictamente geométricos. A veces los colores están tan contenidos que algunos de estos Fusuma parecen, de distancia, completamente blancos. La impresión que causa el conjunto es la de la limpieza y sencillez. Nos sorprende esta sensibilidad, moderna a la manera de Mondrian, que se observa en la sencilla composición y la geometrización rigurosa con líneas rectas horizontales y verticales.

Las que separan el espacio interior del exterior son Shôji, las puertas de papel y madera que se abren en el mismo modo que Fusuma. Su estructura principal es casi igual que Fusuma con la única diferencia de que un Shôji está cubierto sólo por un lado por el papel fino y blanco, en vez de ser cubierto por ambos lados por papeles gruesos y pintados como Fusuma, dejando así descubiertos los esqueletos finos y regulares de madera que geometrizan el amplio espacio luminoso con sus sombras rítmicas. La función característica del Shôji es dejar entrar la luz exterior filtrándola a través de su fina blancura opaca de papel y así creando en el interior una

luminosidad suave. El interior de una residencia japonesa es un mundo puramente "vegetal" de madera, paja, papel y tierra; se excluyen o se limitan estrictamente elementos metálicos o inorgánicos. Si se considera la tierra como materia inorgánica, lo es siendo la más íntima con lo vegetal. De todos modos, Shôji crea un ambiente muy especial en este espacio "vegetal". Las finas sombras geométricas dividen el plano luminoso vertical en el ritmo alegre y regular. La misma invisibilidad nos hace sentir la presencia muy cercana de la naturaleza detrás de Shôji. La palpación de la naturaleza filtra y "huele" adentro a través de la delgadez del papel. Para la protección de Shôji existen las puertas de madera que cubren completamente y protegen al espacio interior contra la lluvia o el viento fuerte. Como se ve, la perspectiva se mueve y se amplía a medida que se abren Fusuma y Shôji y, finalmente, se puede unir con lo infinito del espacio exterior. Volviendo de nuevo al caso del palacio Katsura, si abrimos ampliamente las "puertas", tanto Fusuma como Shôji, que "dividen" y "aislan" el edificio alargado en forma de grandes escalones tendremos una perspectiva profunda y abierta y una perfecta comunicación con el mundo exterior. Entonces la naturaleza inunda todos los rincones del interior del palacio mostrando su maravilloso panorama que se desarrolla frente de la "Terraza de la Luna", Tsukimidai, que se proyecta hacia el lago desde el amplio pasillo que cerca a la parte extremo-este del palacio principal. Aquí se observa una gran sensibilidad y flexibilidad en el espacio arquitectónico. La gran plasticidad de la estructura del espacio interior y la liberación considerable de este último hacia el mundo exterior son las características esenciales de la residencia japonesa.

Ahora tenemos que referirnos a Tokonoma, un espacio especial añadido a una sala de recepción, sala de lectura (Shosai o Shoin), o pabellón de té, Chashitsu, etc. En el caso del palacio Katsura existen cuatro Tokonoma en el palacio principal, todos en cada distintas salas de lectura; uno en Gepparô, un chalet que está al lado del palacio principal y uno otro en Shôkintei, el famoso chalet con el sutilísimo disfraz campestre que se halla en el interior del lago. Es un espacio excelente que no está dedicado a una utilidad, sino a una función decorativa. Normalmente tiene el suelo algo más elevado que el de la sala misma y en su pared frontal se expone, a veces, una pintura o una caligrafía, Kakejiku, y en el suelo uno o varios objetos

artísticos. Si la obra de arte es "una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes" (Ortega, "Meditación del marco"), la invención de este "lago" a fin de aislar a la isla del mundo real, demuestra la elegancia de la sensibilidad. Se puede decir que Tokonoma constituye el punto principal de atención de la sala creando un respetuoso espacio cóncavo para la obra de arte que esté dentro. Sin embargo, los de Katsura prefieren estar completamente vacíos, así convirtiéndose en unos espacios puramente sobrantes: se ha perdido el último sentido funcional como el "marco" para la obra artística en estos espacios vacíos, que son, a su vez, ahora los auténticos protagonistas por sí mismos.

#### b) *La Jardinería.*

El Jardín de Musgos del templo Saihōji (1339, Kiōto).

Si el jardín de piedras del templo Ryōanji tiene una cierta frialdad, sequedad o rigidez que rechazan al hombre al penetrar y sólo le admiten contemplarlo, en este "jardín de Musgos", por su abundancia vegetativa y su organización más libre, existe una especie de calor humano y de dulzura que invitan a pasear por él. Es un espacio donde se siente un profundo consuelo y, al mismo tiempo, un deseo irresistible de meditar. Entre el jardín y el hombre en seguida se empieza un diálogo íntimo. Estas raíces retorcidas que serpentean sobre la tierra húmeda escondiéndose de vez en cuando para reaparecer luego en un sitio inesperado y esta bella alfombra de musgos que cubre enteramente el suelo con una sutil irregularidad y variedad, ¿acaso no son ellos unos pliegues misteriosos del espíritu humano? Cuando la luz suave que se filtra a través de la densidad de los árboles cae silenciosamente sobre la tierra, entonces estos musgos de terciopelo verde, marrón, amarillo y morado cambian sus aspectos y empiezan a iluminarse esotéricamente como si este espacio sombrío lleno de matices graciosos fuese la hermosa materialización de la conciencia profunda del autor. Es un espacio que medita. El tacto suave pero pleno, física y visualmente, de los musgos nos sugiere la memoria segura, la sensibilidad profunda y el pensamiento flexible del espacio. Bajo el desarrollo aparentemente libre y casi anár-

quico de la naturaleza, existe una organización muy ponderada. Este espacio lleno de sensibilidad y espíritu es una creación del filósofo Musô-Soseki que era a la vez un artista con grandes dotes.

El Sekitei (= jardín de piedras) del templo Ryôanji (1450, Kiôto).

El simbolismo de la jardinería japonesa llega al punto culminante por este jardín de piedras del templo Ryôanji. Una composición totalmente abstracta exclusivamente de piedras y arena en un campo rectangular no muy amplio. En el campo nítido de arena blanca, surcado por las líneas rectas y ondulaciones delicadas, están dispuestas quince piedras naturales de color oscuro, aparentemente sin ningún orden pero con una precisión artística insuperable. Es como un cuadro abstracto y gigantesco con unos relieves exaltados. Cada pieza de las piedras es rigurosamente elegida y está colocada con tanta sensibilidad que equivale a una obra escultórica excelente. Con el transcurso del tiempo ellas han cobrado su fisonomía individual a la cual dan los matices expresivos los musgos escasos que las acompañan testimoniando la vivencia de estos objetos. El movimiento sereno de arena, respetando la presencia de cada grupo de piedras, ondulan y circulan rítmicamente alrededor de ellos, creando así unas interferencias sutiles entre esas ondas regulares que se proyectan discretamente hacia fuera como si fueran los alientos materializados que salen de las piedras. Este campo de arena tiene su matiz cromático muy delicado: no es simple blanco como se ve a primera vista, sino una fina mezcla del color blanco con los de azul, verde, marrón, rojizo, etc. Si se observa el campo detalladamente se dará cuenta de que existen unos diferentes tonos en su superficie. Y el efecto de la luz sobre esta superficie con líneas finas y precisas junto con sus tonos cromáticos, crea una sensación de vibración, de movimiento trémulo. El campo y las piedras están vivos. Estos seres enigmáticos con su aspecto cructáceo están nadando durante siglos en el mar oscilante de marfil, manteniéndose entre sí las distancias infranqueables. La geometrización rigurosa, calculadamente asimétrica y el espíritu ascéticamente limpio de este jardín de piedras se destacan aún más cuando él está rodeado por un amplio espacio "orgánico", lleno de vegetaciones y de vida, que se despliega detrás del bello muro del jardín.

Tobiishi (= piedras dispuestas con pequeñas distancias).

Desde la puerta principal hasta el pórtico, en un camino que conduce a un Chashitsu o cualquier rincón de un jardín japonés, se encuentran una serie de piedras plantadas en la tierra con una pequeña distancia irregular entre sí, formándose así una vía que conduce a un sitio determinado; estas piedras se llaman "To-bi-i-shi", es decir, las piedras que "saltan". En realidad, es un camino sobre el cual la gente anda, sobre todo en un día de lluvias. Por lo tanto, tienen una superficie más o menos plana, pero tampoco siempre muy plana; pueden tener unas irregularidades y diferencias de altura entre ellas puesto que suelen ser "piedras naturales", es decir, no talladas: encontradas en una montaña o, con frecuencia, en un torrente y transportadas hasta el lugar donde están. Además están colocadas con una irregularidad claramente intencional; no se ponen en una línea recta. ¿Por qué? Desde un punto de vista exclusivamente funcional esta forma de colocarse carece de sentido. No se puede negar que aquí haya un cierto espíritu de juego. Sin embargo, si nos fijamos bien en estas piedras y su modo de colocarse, entendemos con claridad que están bien elegidas teniendo cada una su propia personalidad graciosa y que su colocación, aparentemente desordenada, y la combinación de distintos tamaños tienen un ritmo agradable y un movimiento alegre que anima el espacio plano del suelo junto con los Ishidôrô o lanternas de piedra, los árboles, hierbas y musgos. Esta ambientación no es sólo visual, sino algo más "físico". Se crea un espacio "táctil" a la vez que visual: cuando uno anda sobre estas piedras tiene que adaptar su ritmo de paso al ritmo de ellas. Al acercarse al jardín, su espacio cobra de repente un dinamismo vivo. Un visitante experimenta una alegre sensación atravesando una escasa distancia antes de llegar al pórtico de la casa o la entrada del Chashitsu. Para la composición de Tobiishi, hay que coincidir tres factores principales: el sentido práctico y funcional como camino; al andar sobre ellas debe producirse una sensación agradable; y además debe tener una belleza visual en el conjunto del jardín. Hace falta un buen equilibrio entre los tres factores. No sólo estudian las distancias mutuas entre las piezas, sino también la pequeña diferencia de altura entre ellas y también se preocupan en darles movimiento

desviando ligeramente algunas piezas de vez en cuando. En el jardín del palacio de Katsura se encuentran unas hermosas series de Tobiishi con un genial sentido artístico.

*La relación entre la arquitectura y el jardín; Shakkei.*

Según la idea de los japoneses sobre el espacio, una arquitectura no puede ser completa por sí sola. Ella puede "vivir" con plenitud únicamente cuando está encajada bien en su propio ambiente; sin este ambiente adecuado, ella estaría totalmente "dépaycée", por muy maravillosa que sea. Como hemos visto, un jardín japonés tiene un gran valor artístico por sí solo, pero no nos cabe duda que la función principal de un jardín está, por lo menos en su origen, en el ambientar al edificio que él rodea. Aunque aparecieron muchos jardines con un sentido independiente y cuyo valor artístico e interés parecen superar a los de la misma arquitectura, la mayor parte de ellos cobran su verdadero valor y sentido cuando sirven para la arquitectura como su único medio ambientador, o como Ortega dice, su "paisaje". "Nuestra vida es un diálogo, donde es el individuo sólo un interlocutor: el otro es el paisaje; lo circundante" (Ortega y Gasset: *Muerte y Resurrección*). La organización espacial de la jardinería japonesa le proporciona al hombre-interlocutor el "paisaje" en el sentido orteguiano; más aún, la arquitectura misma es en sí, también, un paisaje en el mismo sentido para el hombre. Es mucho más un "paisaje" que una "máquina para vivir", o sea un puro funcionalismo como ya hemos visto. Ahora bien, para la arquitectura su jardín es el paisaje: debe existir un diálogo íntimo entre la primera y el último. El conjunto tiene que ser una "unidad orgánica" que constituye cada arquitectura y su medio. Y, a su vez, este conjunto es el medio para el hombre. El pensamiento profundo y la sensibilidad penetrante de Ortega aclaran esta relación vital que existe entre el hombre y su medio. Citamos aquí una parte de su observación: "... Y cuanto más profunda y personal sea en nosotros la actividad (y según Ortega, una de ellas es el pensar) que realizamos, más exclusivamente se refiere a una parte del mundo, y sólo a ella, que tenemos delante de nosotros. A veces hallamos en nuestra acción una como zozobra y titubeo, como inquietud y torpeza. El idioma

francés expresa esta situación muy finamente con la palabra "dépaycé". Estamos despaisajados, hemos perdido el contacto con nuestro paisaje. Y, sin embargo, no es fuera donde notamos la perturbación, sino dentro de nosotros. Como nos han quitado la otra mitad de nuestro ser, sentimos el dolor de la amputación en la mitad que nos queda" (ibíd.). La arquitectura y la jardinería del Japón medieval son unos raros casos que consiguieron, muy conscientemente, este medio o el "paisaje" para el hombre con una extraordinaria compenetración y armonía. El palacio Katsura en su conjunto es una de las más felices realizaciones en este sentido.

¿Qué es Shakkei entonces? En una palabra, es el verdadero paisaje para este conjunto de la arquitectura y el jardín, el paisaje del "paisaje". La traducción literaria de la palabra "Shakkei" en castellano sería el paisaje prestado o el paisaje aprovechado. La voluntad impetuosa de fundir la belleza artificial con la natural llega a veces hasta tal punto que las preocupaciones no se limitan sólo en una organización armónica entre la arquitectura y el jardín, sino cómo se sitúa el conjunto que estos últimos constituyen en la naturaleza sintética. La mayor parte de los templos y palacios famosos en Kioto o Nara ocupan lugares estratégicos en este sentido. Se observan en ellos un gran respeto a la naturaleza o mejor dicho al paisaje elegido y una planificación cuidadosa del conjunto para conseguir una perfecta armonía en una mayor escala espacial. El palacio de Katsura no es una excepción, sino una maravillosa sinfonía plástica y dinámica del espacio. El respetar a la naturaleza le permite crear un espacio orgánico y vivo; su aspecto cambia y mueve junto con la transformación de la naturaleza, con la corriente del tiempo. Shakkei no significa necesariamente el paisaje que esté muy cerca del conjunto arquitectónico, sino supone, con frecuencia, que él mantenga una apropiada distancia. Es como el fondo perspectivo de una pintura. Una lejana sierra puede constituir un buen Shakkei como la Sierra Nevada para la Alhambra. Shakkei no es siempre una porción de la naturaleza, sino a veces una vista panorámica de la ciudad como Toledo proporciona un paisaje insuperable para los cigarrales. Desde el angosto espacio del pabellón de te, Chashitsu, hasta la grandiosidad cósmica de Shakkei, la idea y la realización del medio para el hombre por el pueblo japonés medieval son dignos de interés y nos dan unas lecciones valiosas.

c) *La Pintura.*

Hemos visto cómo los japoneses se preocuparon en el crear una energía dinámica en el espacio a través de la arquitectura y la jardinería. Para ellos el espacio no fue un simple vacío, sino cargado de energía y espíritu. En el santuario Ise hemos visto cómo consagraron al espacio mismo. ¡Un espacio vacío fue transformado en la deidad misma! El gran conjunto de la urbanización está dedicado a este espacio vacío. Por eso el estrecho espacio ya no es vacío, sino lleno de energía invisible. A pesar de la desaparición periódica de las arquitecturas, él sigue firmemente. Ha cobrado una vida eterna. En el Itsukushima-Jinja, hemos visto que el espacio entre el santuario y el Torii crea un dinamismo que obra sobre el Universo. En el pabellón de te de Rikyû, hemos visto cómo un angosto espacio se electriza y hasta qué punto un espacio puede convertirse en una verdadera existencia. Hemos visto también que la estructura del espacio interior de la arquitectura japonesa es tan plástica y dúctil que su perspectiva cambia con una gran libertad y en el abrir y el cerrar de Fusuma o Shôji existe una sensación semejante a la respiración: la condensación y la expansión alternativas del espacio creando de este modo un dinamismo aéreo y visual en el ambiente. La perspectiva se abre poco a poco y la expansión espacial llega finalmente hasta lo infinito. Los llamamientos mutuos entre las piedras en el Jardín de Ryôanji crean unas ondas palpitantes en el campo. El espacio está lleno de energía y tensión hasta tal punto que, bajo su aspecto profundamente sereno, parece empezar a chispear. El espacio húmedo, apacible y meditativo del Jardín de Musgos ofrece un ambiente totalmente distinto; es la florescencia de la inteligencia, sensibilidad y la paciencia humana. La intermitencia rítmica de Tobiishi crea una serie agradable de expansión y contracción del espacio como unas sílabas bien pronunciadas. De una piedra a la otra siguiente existe el mismo sentido de continuidad como entre sílabas o los signos de una caligrafía. La continua corriente de espíritu y respiración llena las lagunas entre las piedras encadenadas unas con otras. Así nace una cosa algo parecida a "l'élan vital" en el espacio mismo. Estas ideas sobre el espacio en el fondo ¿no se pueden identificar con la del Budo? Ninguna toma al espacio como

un puro vacío o un espacio geométrico, sino como un cuerpo vital. Un espacio geométrico no existe. Si un espacio es un cuerpo vital, una piedra es también un cuerpo vital. No existe una separación absoluta entre el espacio y la piedra; los une una existencia vital, universal. En esta existencia universal todo se disuelve y se funde en una unidad. El contorno de la piedra se queda difuso, pierde la claridad de su perfil. La energía que la piedra emite llena el espacio que la rodea, y el espacio la penetra y la hace ensanchar. Ellos se roen y se alimentan mutuamente demoliendo de este modo sus fronteras que los separan.

Este sentido del espacio se agudiza y se hace más puro en un mundo imaginario como la pintura. Por su intimidad y el carácter privado (incluso algunas pinturas murales, Fusuma-E, que decoran los salones de recibimiento), la pintura medieval japonesa se aproxima mucho al mundo del Budo en ciertos sentidos. La más representativa de la pintura medieval es Suibokuga, que se desarrolló bajo la gran influencia de la filosofía Zen y el arte chino. Es en esta pintura donde trataron el problema del espacio con mayor esfuerzo consciente que cualquier otro campo. Dieron la luz al concepto concreto del espacio llamado "Yohaku", esto es, la parte no representada. La nueva pintura que se desarrolló desde el principio del siglo XIII tiene su origen en China como ya decíamos, tanto en su concepto como en su estilo. Especialmente los grandes pintores chinos de los siglos XII y XIII (los períodos Sung y Yuan) como Ri Tô (= Li T'ang), Ri Teki (= Li Ti), Ba En (= Ma Yuan), Ryô Kai (= Liang K'ai), Mokkei (= Mu-ch'i), Indara (= Yin T'o-lo), etc., influyeron sobre la formación de la Suibokuga japonesa. Una pintura tan excelente como "El paisaje otoñal" (Konchi-in, Kiôto), por un pintor anónimo chino del período Sung, debe haber impresionado mucho a los pintores japoneses, seguidores de la nueva tendencia pictórica. Sobre seda de formato vertical se pinta principalmente en tinta negra con discretos toques de verde y blanco. Un hombre sentado bajo un gran pino añoso al borde de una escarpa vertiginosa, se apoya sobre la raíz gigantesca de este pino y dirige su mirada hacia lo alto, muy lejos, donde vuelan dos aves blancas. El gran espacio vacío (= Yohaku) que ocupa la parte superior de la obra representa un infinito cielo otoñal, profundamente sereno que, al mismo tiempo, debe ser la reflexión del mundo espiritual del personaje.

*Un gorrión y bambú, por Kaô (mediados del siglo XIV, sobre papel en tinta negra, 90,5 × 30,1 cms., museo Yamatobunkakan).*

Para los ojos que están acostumbrados a ver los lienzos de gran formato, la obra parecerá como un bosquejo por su tamaño, pobreza material y sencillez de la composición. Unos rasgos rápidos y breves representan muy viva y concisamente un trozo de la naturaleza con un gorrión. Una gran parte de la pintura queda en blanco (= Yohaku). Un soplo de viento atraviesa en este momento y dos ramas de bambú se agitan dirigiéndose cada una a la dirección opuesta, una hacia arriba y la otra hacia abajo. Pinceladas agudísimas. En el espacio tenso, cada hoja de bambú como un chorro de la vida. El pajarrillo, en el primer plano, recoge su pie derecho y levanta la cabeza dirigiendo su mirada hacia lo infinito del espacio, más allá del mundo representado. La postura del ave nos hace imaginar claramente su vuelo libre en el momento siguiente. El alegre movimiento de las ramas anticipan el aletear del pájaro.

*Paisaje invernal, por Sesshû (finales del siglo xv, sobre papel en tinta negra, 46,3 × 29,3 cms., Museo Nacional de Tokio).*

Un paisaje rocoso, severo, invernal. La composición ascética se consigue exclusivamente por las líneas rectas o angulosas y muchas veces cortas. No existe ningún elemento que pueda suavizar el aspecto áspero de la escena. Todos se han quedado desnudos, han perdido sus apacibles máscaras cotidianas y ahora muestran su verdadera fisonomía. Los duros huesos de la naturaleza. Los árboles llenos de gruesas espinas clavan sus uñas en las rocas desnudas. De repente el cielo pesa y empieza a cerrar este mundo congelado: en el término medio descende un extraño telón gigantesco de roca (¿la atmósfera petrificada?) y ocupa toda la media parte superior de la pintura (por medio de Yohaku en la parte superior, se adquiere la sensación de la infinita altura de la roca) dejando bajo ella escasamente el paso hacia el fondo del paisaje donde se entreve un pueblo con un edificio muy alzado. Casi en el centro del telón corre violentamente una larga grieta vertical y exactamente bajo ésta marcha un hombre penosamente en el camino que se dirige hacia el pueblo. Parece que el peso del Universo entero se concentra sobre el viajero. No conocemos otro ejemplo de la creación de un espacio tan intenso.