

La belleza en la sombra de una taza de té: la estética de la imperfección en Japón

Rosa Fernández Gómez
(Universidad de Málaga)

Resumen

El debate estético clásico occidental se ha basado en la concepción de la belleza entendida como luz, medida, proporción y perfección, estando arropado por un discurso metafísico de tipo dualista, que trasladó el origen de la belleza a un plano trascendente, espiritual y atemporal. Este artículo trata de exponer a grandes rasgos un relato opuesto y alternativo al clásico occidental, y para ello expondrá el ideal estético de la imperfección en Japón, comentando algunos ejemplos de artes significativas, en especial la ceremonia del té, y relacionándolo con la concepción de la belleza con la sensación de estar vivo en el presente del aquí y ahora.

Palabras clave:

Belleza, imperfección, estética japonesa, *wabi*

Summary:

The classical Western debate of aesthetics has been centered around the conception of beauty understood as light, measurement, proportion and perfection, supported by a dualistic metaphysical discourse, which established the origin of beauty in a transcendent realm of spirituality and eternity. This paper aims at delineating a possible alternative narration of beauty, opposed to the former one, and to this end chooses to link beauty with imperfection and perishability as it is exposed in the Japanese tradition. Some works and specific arts will be commented upon and beauty will be defined in this context in connection with feeling a sense of life in the here and now.

Keywords:

Beauty, imperfection, Japanese aesthetics, *wabi*

***Una paradójica promesa de felicidad:
vivir la belleza del presente***

Hasta el *Fedro* platónico podríamos remontar la correlación de la belleza sensible, asociada al fulgor y la luz, y la promesa de redención, apuntada a través del recuerdo que nos despierta el resplandor de esta, la única de entre todas las Ideas que es perceptible en este mundo de materialidad sensible y perecedera. Dicha amorosa atracción hacia todo lo que aquí abajo brilla y deslumbra nuestros sentidos nos estaría marcando además el camino de retorno que habría de producirse al desprendernos de nuestra carne mortal. Toda una tradición espiritualista habría de inaugurarse así en Occidente, robustamente nutrida por la senda neoplatónica a la que daría lugar Plotino, quien seguiría identificando la materialidad con la indeterminación y la oscuridad, mientras que la belleza estaría del lado de la luz, la inmutabilidad, y todo aquello que la luz permite discernir en términos de medida (gr. *metron*), proporción y perfección o acabamiento (lat. *integritas*), entendido esto último como cumplimiento del ser en su fin como ente limitado y definido (Aristóteles, *Metafísica* 16). Margarita Yourcenar, en su relato ficcional *Sixtina*, acerca de Miguel Ángel y sus modelos, pone al descubierto magistralmente todas las paradojas que se siguen de querer hacer descender el mundo platónico de las ideas a este mundo terrenal a través de unas artes miméticas confrontadas con el paso del tiempo, el único y verdadero gran escultor, como reza en el título del volumen que recoge el texto¹.

El gran relato de la estética clásica occidental, que W. Tatakiewicz denominara «la Gran Teoría» de la belleza, decae con el avance de la modernidad y la secularización aparejada a la misma, preparándonos así, para aceptar que la belleza tiene más que ver con lo efímero y transitorio que con lo eterno, espiritual y trascendente, o que, más bien, un error de enfoque haya residido en la disociación dualista entre lo material y espiritual procedente del legado platónico. Como ha señalado Crispin Sartwell en su obra *Los seis nombres de la belleza*, «Sin lo efímero, el deseo podría satisfacerse a voluntad; las cosas estarían a nuestra entera disposición, como fuentes perfectas. Que las cosas se puedan perder, que de hecho estemos en un continuo proceso de pérdida de todo lo que poseemos, ahonda el deseo con el que habitamos en este mundo. Y en ese anhelo se encuentra la posibilidad misma de la belleza»².

Asimismo, este autor, para justificar su acercamiento a la noción de belleza en seis culturas distintas, refiere que, tras el agotamiento de los términos que designan la

belleza en los idiomas occidentales, sería provechoso acudir a vocabularios foráneos; léxicos nuevos, podríamos añadir, que nos permitan iluminar aquellos aspectos que en nuestra tradición cultural quedaron en la sombra, como opciones no practicadas, senderos no transitados³. A ello habría que añadir que, en consonancia con los enfoques culturales y transculturales de la estética reciente⁴, la confrontación con debates estéticos no-occidentales, podría ayudarnos a situar sobre un escenario más amplio la particularidad de nuestros enfoques y discursos del pasado.

Tal vez así, como pretenden los autores del reciente volumen *Artistic Visions and the Promise of Beauty. Cross-Cultural Perspectives* (Springer, 2017), podríamos acercarnos a otras maneras de enfocar el debate de la belleza desde premisas culturales más amplias, permitiéndonos, así, reconciliarnos en cierto modo con ella y superar sus abusos, por usar la expresión de A. Danto, que han conducido a su práctica desaparición de la escena del arte contemporáneo⁵. La propuesta concreta de una de las editoras del volumen, Kathleen Higgins, va en dicha dirección aperturista y la subscribiremos aquí por su especial afinidad, con los contextos asiáticos. Ella ofrece una definición bastante amplia y flexible de la belleza y el arte y resalta como uno de sus rasgos principales el que estimula lo que denomina a «sense of life», o, lo que me permito traducir como «la sensación de estar vivo». Concretamente, en nuestros días, una de las grandes funciones de la belleza es, a su juicio, la de permitirnos conectar con el momento presente de un modo gozoso, siendo además esta capacidad una de las funciones espirituales de la belleza en sentido amplio⁶. La promesa de felicidad que Stendhal atribuyera a la belleza podría ser así, hoy, que la belleza es en realidad una llamada o invitación de nuestros sentidos para sentirnos vivos y conectar más intensamente con cada momento de nuestro presente. Considero, además, particularmente acertada esta definición de la belleza por su fácil armonización con la estrecha imbricación arte / vida que se dan en contextos culturales ajenos a nuestro moderno sistema de las bellas artes⁷.

En lo que sigue me propongo exponer a grandes rasgos una concepción de la belleza bastante antitética con la de la Gran Teoría de la belleza occidental y que precisamente ahondará en el deleite de lo bello sensible a partir de la premisa de la caducidad y transitoriedad de todo lo humano, y más en particular, a partir de la exaltación de la imperfección, la simplicidad y la austeridad. Por todo ello es mundialmente conocida la estética japonesa tradicional, con su gran riqueza de vocabulario técnico (*mono-no-aware*, *yugen*, *sabi-wabi*, etc.) para apreciar diversos matices relacionados con esta conexión fundamental entre belleza y transitoriedad⁸.

Este acercamiento, si quiera breve, creo que nos permitirá obtener al menos dos enseñanzas como occidentales: por un lado, la profunda impronta que sobre la estética ejerce el contexto filosófico y cultural más amplio (del budismo zen especialmente en

este caso) y, por otro, la constatación de constantes que rebasan la propia particularidad de las culturas, en este caso, la utilización de los ideales estéticos por parte de las élites gobernantes para su propia legitimación.

La belleza y su sombra:

la impermanencia de las cosas

Sin duda, uno de los libros más leídos en el ámbito hispano sobre la cultura y la estética japonesa en relación con las artes y la vida cotidiana es el tratadito de Tanizaki, *El elogio de la sombra*. En él, el gran novelista japonés nos advierte de que «eso que generalmente se llama bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida, y así fue como nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos»⁹. Efectivamente, desde cierta óptica podría decirse que toda la reflexión estética nipona obedece en última instancia a la necesidad de ofrecer una solución a problemas prácticos y existenciales, no habiendo sin duda otra cuestión más crucial en nuestras vidas que el sufrimiento que nos causa su carácter evanescente y perecedero. La propia contemplación de lo efímero de lo que nos rodea y la belleza que conlleva aparejada en el caso de la naturaleza en particular, se ha convertido en Japón en objeto de deleite estético, como atestigua la conocida celebración del florecimiento de los cerezos (jap. *hanami*), árboles delicados cuya floración, de entre dos y tres días de duración, es particularmente corta frente a otros y, por ello, tanto más apreciada.

Así, ante el inexorable paso del tiempo y la caducidad de la vida, la gran opción que triunfó en Japón ha sido, sin duda, la de aceptar este hecho y celebrarlo incluso, convirtiéndolo en objeto de disfrute mediante diversas prácticas artísticas y literarias, algunas de ellas, como la ceremonia del té, específicamente diseñadas para experimentar concentradamente el carácter único e irrepetible de cada uno de los fugaces momentos de nuestras vidas (jap. *ichigo ichie*). Yuriko Saito, gran especialista en la estética japonesa tradicional, señala a este respecto: «Como en muchas otras culturas del mundo, la transitoriedad plantea un desafío a los humanos porque este condicionante es difícil de aceptar (...) La estetización de lo envejecido e imperfecto en la estética de *sabi*, *wabi*, *yugen*, se convirtió en el modo predominante de afirmar las dificultades de la existencia en la tradición japonesa (...) La celebración estética de lo efímero y la imperfección hacen las dificultades de la vida más digeribles e incluso atractivas. La propia muerte se estetiza»¹⁰. Así pues, no es solo el aprecio por lo efímero como tal, como se daría en la contemplación de los ciruelos en flor en el momento de su máximo esplendor, lo que aquí nos interesa, sino el llevar esta preferencia estética por lo efímero al extremo de valorar las cosas en su decaimiento e insuficiencia hasta el punto de diseñar prácticas artísticas

concebías *ex profeso* con dicho fin, o, como señala Saito, a estetizar la propia muerte en rituales tan conocidos como el *harakiri* o *seppuku*.

Pero, antes de nada, atendamos a las siguientes cuestiones: ¿cómo surgió este aprecio por la imperfección y qué términos y nociones estéticas han servido para vehicularlo?, ¿cuáles fueron las artes asociadas?, ¿cuál es el marco filosófico y cultural en general más amplio en el que se insertan estas preferencias estéticas?

A continuación, en primer lugar, haré una breve exposición de nociones fundamentales del pensamiento japonés (budismo zen y shinto en especial) que están en la base de su estética y en segundo lugar, recurriré a una exposición del significado de algunos términos relevantes del léxico estético japonés con objeto de situar mejor en él la estética de la imperfección. En tercer lugar, me detendré a analizar algunas artes relacionadas, como la ceremonia del té y por último me referiré a aspectos sociales y políticos relacionados.

La abundancia del vacío:

el poder de la sugerencia y la imaginación

Uno de los momentos más claros en los que ideales estéticos de Asia Oriental como el de la asimetría y la irregularidad penetran y ganan el beneplácito de los estetas occidentales es en el siglo XVIII, a través del paisajismo, lo pintoresco y el diseño de jardines. Así, Joseph Addison en *Los placeres de la imaginación* (1712) alabará los jardines chinos, de moda en la Inglaterra de la época, como buenos ejemplos de diseños que, por su variedad y dinamismo, activan la imaginación¹¹. Y ciertamente podría decirse que un denominador común al tipo de experiencia estética que suscitan las artes tradicionales de Asia Oriental se deriva de exigirse una imaginación activa por parte del receptor para completar mentalmente lo que la obra deliberadamente deja implícito, sugerido y no expresado abiertamente. Los rasgos formales de los conocidos diseños que inciden en la asimetría y la irregularidad en las composiciones de los espacios, ya sea pictórico ya sea en la poesía, en la literatura, en los jardines, etc. así lo atestiguan desde la propia China, con la exigencia de la espontaneidad (*tzu-ran*) como una de sus máximas o principios creativos tanto a nivel artístico como moral¹².

El principio de la sugerencia y un cierto minimalismo artístico forman en sentido amplio el horizonte de la sensibilidad estética de Asia Oriental que aquí nos ocupa, estando asimismo en la base del culto estético a la imperfección. Ahora bien, justo es reconocer que en Japón se explotó mucho más que en China las posibilidades artísticas y expresivas del minimalismo artístico como medio expresivo de la sugerencia. Donald Keene, en su texto clásico sobre la estética japonesa, recientemente traducido al castellano, considera

la sugerencia como el primero de los cuatro rasgos que le atribuye, siendo los demás la irregularidad, la sencillez y lo efímero¹³.

Todos ellos recogen matices de la estética de la imperfección y la insuficiencia y de modo conjunto reflejan aspectos sustentados en los grandes sistemas de pensamiento de estas culturas de tipo inmanentista o emergentista: el confucianismo, pero sobre todo el taoísmo y, en particular en Japón, en el shinto y el budismo zen. Entre las principales doctrinas budistas estarán la transitoriedad de todo (sanscr. *anityā*), la ausencia de yo substancial (sanscr. *anātman*) y el sufrimiento (sanscr. *duhkha*) que origina el desconocimiento de las dos anteriores verdades. Asimismo, la presencia de valores éticos confucianos como la sinceridad, la humanidad, la rectitud, la piedad filial y la concepción del sujeto, al igual que todo lo demás en la realidad, como un haz de relaciones interdependientes, también dejarán su impronta sobre actitudes estéticas japonesas. En especial, la negación de ser-propio a todas las cosas (*anātman*) tuvo la consecuencia niveladora de igualar a todos los seres en relación con la naturaleza búdica, y proclamar la “talidad” de todo. Una prueba de que hemos superado dicha perspectiva ego-céntrica y podemos apreciar ese nivel igualador de todas las cosas, sería efectivamente que superásemos nuestra tendencia a valorar lo perfecto, brillante y acabado.

De ahí la clara asociación de este rasgo estético con el budismo zen y las artes asociadas al zen, que además adquieren una gran importancia por el énfasis puesto en las actividades prácticas del cuerpo/mente con objeto de retornar al nivel pre-conceptual (jap. *mū*, “nada”). De ese modo se podría efectuar lo que uno de sus grandes exponentes, Dōgen (s. XIII), denominaba «la mudanza del cuerpo-mente», la cual, como señala Graham Parkes «le permite a uno experimentar y actuar desde el “campo de la vacuidad” (...) sin preconcepciones, lo cual a su vez permite que las propias experiencias y acciones sean totalmente espontáneas y apropiadas a la situación del momento»¹⁴. Precisamente es la crítica a todo el plano conceptual y discursivo desde el zen lo que justifica la sugerencia, lo indirecto y la alusión como única vía coherente para transmitir dicha percepción de la realidad vacía de ser propio; para ello, se recomendará la práctica de actividades diarias de modo concentrado. En la obra *magna* de Dōgen, *Shobogenzo* (s. XIII), leemos una hermosa analogía sobre el cuerpo-mente (jap. *mūshin*) y las actividades diarias:

Imagina a una persona que viaja en barco. Si vuelve su mirada hacia la costa, creerá erróneamente que la orilla se aleja de ella. Pero si observa atentamente el barco, se dará cuenta de que es el barco el que se desplaza hacia delante. De modo análogo, si dicha persona tiene una noción equivocada sobre su cuerpo-mente, cuando trate de dilucidar la totalidad de los fenómenos, asumirá erróneamente que su mente y su naturaleza permanecen inmutables. Sin

embargo, si retorna a su interior, dedicándose a sus actividades diarias íntimamente, habrá clarificado el modo de ser de las cosas –la totalidad de los fenómenos está ahí sin un “yo”»¹⁵.

Sin duda, como veremos, en las artes ligadas al budismo zen, como la ceremonia del té, se buscará esta percepción de la vacuidad de ser propio de todas las cosas, que podría verse como el reverso del lamento por la transitoriedad, y para ello se encontrará deleite precisamente en todo aquello que más marcadamente refleje dicha evanescencia y paso del tiempo. Siguiendo el anterior precepto de Dōgen sobre la aplicación con dedicación a las actividades diarias, artes por entero centradas en actividades cotidianas como la ceremonia del té, se convertirán en rituales altamente artísticos para elevarse al estado ideal budista de no-mente (jap. *mūshin*).

De la dulce tristeza

y el profundo misterio al sereno goce de lo efímero

Una vez expuesto este marco genérico de valores filosóficos fundamentales, me detendré más específicamente en la constelación de valores estéticos japoneses, por usar la expresión de Federico Lanzaco, relacionados con la imperfección, con objeto de perfilar con más precisión la emergencia del ideal de la imperfección, que en adelante relacionaré con el binomio *wabi-sabi*, en particular con el primero, *wabi* ¹⁶.

Tal vez uno de los términos más popularizados de la estética japonesa sea *aware*, el cual, a partir de la célebre novela del s. XI, *El cuento de Genji*, ha significado algo que nos conmueve embargándonos de cierta tristeza por la evanescencia de las cosas. El crítico del siglo XVIII Motoori Norinaga llegaría a afirmar de esta obra cumbre de la literatura mundial, que toda ella era una expresión de *mono no aware*, una especie de canto ante “la tristeza de las cosas” por su carácter pasajero¹⁷. Tras el periodo Heian (794-1185) la categoría de *yūgen*, entendida como lo profundo y misterioso que se resiste a ser atrapado en palabras, cobró protagonismo, siendo especialmente aplicada al teatro *Nōh* tal y como lo concibió su gran maestro Zeami (s. XIV-XV). Poco después, hacia finales del periodo Kamakura (1185-1333), el término *sabi*, entendido como “soledad”, “envejecimiento”, alcanzó popularidad. Th. de Bary diferencia estas tres categorías (*aware*, *yūgen* y *sabi*) de la siguiente manera: “El amor por la flor caída, por la luna oscurecida por la lluvia, por la rama marchita, es parte de *sabi*. A diferencia de *yūgen* (al cual, sin embargo, no se opone) *sabi* no encuentra necesariamente en estas cosas, símbolos de eternidades más remotas. Son en sí mismas y capaces por sí mismas de proporcionar un profundo placer. *Sabi* también se diferencia de la amable melancolía de *aware*: aquí uno no se lamenta por la flor caída, se la ama»¹⁸

Pero si *sabi* se relaciona principalmente con el *haiku* como quintaesencia del espíritu zen vertido en la poesía, es la noción habitualmente complementaria de *wabi* la que más recoge el significado de la imperfección y se ha venido aplicando sobre todo a la experiencia de la ceremonia del té. Respecto a su etimología y significado Lanzaco señala: “esta palabra procede del verbo *wabu* (languidecer), y del adjetivo *wabishi* (solitario, sin recursos materiales). Originalmente, pues, significaba la persona decaída en circunstancias adversas de la vida. Pero, los poetas medievales modificaron su sentido dándole un valor positivo, convirtiendo la soledad y pobreza en una liberación espiritual, descubriendo una más profunda belleza en la falta de recursos”¹⁹. ¿En qué sentido podría verse la merma y la escasez, la decadencia incluso, como algo positivo en sí mismo? Sin duda, esta valoración positiva de la insuficiencia y la pobreza será uno de los argumentos clave para defender su dimensión estética y gozosa, sobre lo cual incidiré más adelante. De entrada, los textos clásicos para referirse a *wabi* son dos: un poema y un tratadito de un monje budista de s. XIV. El poema, de Fujiwara no Teika (s. XI), en la versión de Lanzaco²⁰ dice así:

Al mirar en la lejanía
no veo ni cerezos en flor
ni hojas teñidas de púrpura.
Sólo contemplo una cabaña en la playa
En el crepúsculo de una tarde otoñal

Hay una alusión velada y crítica con el ideal estético genérico que admira lo efímero justo en su momento de mayor esplendor como podría ser el famoso festival *hanami* o cuando en el otoño los arces tiñen sus hojas de tonalidades rojizas antes de perderlas. Frente a ello, se exalta la austeridad de una solitaria cabaña en un momento crepuscular de la estación crepuscular por excelencia. Este rechazo del “momento climático” que por contraste tan característico ha sido de la estética clásica occidental, pensemos en el *Laocoonte*, también queda manifiesto en otro pasaje del otro *locus classicus* sobre el *wabi* en Japón, el *Tsurezuregusa. Ocurrencias de un ocioso*, escrito a modo de reflexiones personales y vivencias variadas, por el monje budista Kenko Yoshida en el s. XIV. En el fragmento 137 leemos:

¿Solo se deben contemplar las flores de los cerezos cuando están en su mayor esplendor; y la luna cuando no la cubre ninguna nube? Añorar la luna que está al otro lado de la lluvia, retirarse a un cubículo, bajar las persianas y permanecer sin ser conscientes del paso de la primavera, es mucho más conmovedor. Una rama que está a punto de estallar y florecer y un jardín cubierto de pétalos son de mucho más interés para nuestros ojos. [...] En todas las cosas,

lo más admirable es su comienzo y su fin. ¿O es que el amor entre el hombre y la mujer solo existe en el momento en que se poseen?²¹

Enlazando con la anterior afirmación de Lanzaco y otros que sostienen que la pobreza material de *wabi* es expresión en realidad de la riqueza y la libertad de estar libre de las posesiones materiales, la preferencia de Kenko por los comienzos y los finales frente a los momentos climáticos y de máximo esplendor de la belleza, podría relacionarse con la concepción dinámica del taoísmo del *yin/yang*, por la cual, es en el momento más alejado del pleno despliegue de una de las dos tendencias, cuando en realidad ésta se encuentra más fuerte pues conserva intacto todo su potencial. Así, podría decirse, que la aparente rusticidad austera de *wabi* alberga en interior la belleza del no-ser, latente como una placenta de infinitas posibilidades²². El propio Kenko parece refrendar esta idea de alternancia cuando afirma: «las cosas cuando llegan a su máximo esplendor, fenecen. Y siempre será verdad que a todo lo que llega a su culmen le espera la ruina»²³. Por otra parte, la vacuidad como ideal del budismo zen parece encontrar también acogida en la exaltación de la pobreza o austeridad, como muestra de total desprendimiento, total vaciedad que es a su vez, como señala Suzuki, «la reserva (*ālaya*) de posibilidades infinitas»²⁴.

En otro pasaje memorable del *Tsurezuregusa* leemos: «Alguien dijo: “Una seda fina no es apropiada para envolver el manuscrito, porque se deteriora fácilmente”. A lo que Tona respondió: “Es precisamente cuando la cubierta de seda se ha deshilachado por arriba y por abajo, y cuando el nácar se ha desprendido del rollo, cuando se puede decir que un pergamino es bello”»²⁵. Un poco más abajo leemos el ideal de la irregularidad y lo incompleto alabados y justificados mediante la idea de la intensificación o prolongación del sentido de vida, algo que nos recuerda a la definición propuesta por Higgins de «sensación de estar vivo». Dice así: «en todas las cosas, la uniformidad es un defecto. Es interesante dejar algo incompleto y por terminar; así se tendrá la sensación de que mediante esa imperfección se prolonga la vida de los seres»²⁶. Los signos de deterioro en los objetos, producido por el paso del tiempo, que paradójicamente dignifica las cosas al ser prueba de su persistencia en el ser a pesar del desgaste, el gusto por la pátina, ese efecto de oxidación que se producía en los antiguos bronceos chinos, tan venerados a lo largo de los siglos y cuya tonalidad verdosa recordaba la de su también sagrado y venerado jade, van a ser ingredientes fundamentales de los valores estéticos japoneses asociados a la imperfección. Asimismo, la preferencia por la asimetría y la irregularidad, tan patente en las composiciones tanto plásticas como de diseño tanto de casas como de jardines, será una manifestación de este ideal de la imperfección en su variante de incompletud. Algunos ejemplos célebres de esta estética zen de la imperfección pertenecieron al periodo Muromachi (1336-1573), caracterizado por las continuas guerras

entre clanes rivales, donde la clase dominante y guerrera de los *samuráis* abrazó la fe y las artes del budismo zen sin dejar de ejercer su poder y dominio sobre el resto de la sociedad.

***El camino de la imperfección
en las artes del periodo Muromachi:
pinturas monocromas, jardines secos
y cuencos de arroz para el té.***

Una pintura que evita el color y que da protagonismo al espacio sin pintar, un jardín que evita el empleo del agua y usa lo seco para evocarla como un fondo vacío igualmente, y un cuenco de arroz, el alimento básico de la dieta de Asia, utilizado para tomar té, una bebida que suavemente nos estimula en el camino del despertar (*satori*) serán los ejemplos elegidos para ilustrar someramente esta estética de la sobriedad y la insuficiencia.

En Asia Oriental, las denominadas «artes del pincel» (pintura, poesía y caligrafía) de modo colectivo, en su fusión sin igual con artes similares en Occidente, revelan tanto en sus técnicas, sus aspectos formales y de contenido, la continuidad arte/vida y el gusto por la sugerencia e incluso la reticencia. Pero de todas sus variantes, será sin duda la pintura a la tinta china, monocroma (jap. *sumi-e*) la que llevará más lejos los ideales de contención, minimalismo e insuficiencia. Dos obras paradigmáticas servirían para ilustrarlos, la primera aún de un monje ch'an de China, profundamente admirado y emulado en Japón, Mu Qi y su pintura *Seis caquis* (imagen 1). De gran sencillez y economía de medios expresivos, unas simples piezas de fruta parecen flotar sobre un fondo vacío, sugiriéndose, tal vez, con las gradaciones de tonalidad de cada pieza de fruta, estadios en el camino del despertar budista (*satori*). Un caqui ligeramente descentrado discretamente llama nuestra atención, un leve desplazamiento de sutil efecto asimétrico y que podría evocarnos esa igualdad o «talidad» de las cosas, tan venerado por el budismo zen.



Imagen 1.

Mu Qi, *Seis caquis*, s. XIII China

Tinta sobre papel (36.2 cm. x 38.1 cm.)

Las pinturas monocromas de Mu Qi ejercieron una profunda influencia sobre pintores japoneses que viajaron a la propia China para contemplarlas, como el monje budista Sesshū, quien en 1495, en el fragor de los ideales estéticos zen, pintó en la técnica *sumi-e* este paisaje (imagen 2) cuyo minimalismo roza la abstracción y en el que su personal estilo, vigoroso y de vehementes pinceladas, se conjuga a la perfección con la técnica de la tinta salpicada (jap. *haboku*), clara expresión del “accidente controlado” que tan claramente evoca los principios zen.



Imagen 2

Sesshū, *Paisaje Haboku*, 1495 Japón

Tinta sobre papel (148.6 cm. x 32.7 cm.)

Otro de los grandes ejemplos de los principios de la austeridad y la imperfección lo constituyen los jardines secos (jap. *karesansui*), ya descritos en el manual de jardines más antiguo del mundo, el *Sakuteiki* (s. XI) y que en el periodo Muromachi se pondrán de moda, con el ejemplo más sobresaliente del templo de Ryōan-ji en Kioto (imagen 3), datado también aproximadamente en torno a la segunda mitad del siglo XVI. Formado únicamente por 15 rocas con un poco de musgo a su alrededor y dispuestas asimétricamente formando pequeños conjuntos, sobre una base de gravilla rastrillada, constituye la quintaesencia de la sugerencia llevada al extremo del minimalismo esencialista que tanto ha preocupado a los japoneses; en este caso para, a base de contraposición de opuestos (tierra/agua) (seco/húmedo) y el juego imaginativo con la escala, evocar tal vez un mar con sus olas de surcos rastrillados y sus islas montañosas de rocas cuidadosamente seleccionadas. La tapia baja sobre la que se proyecta la imagen del jardín muestra también unos signos de deterioro que contribuyen al efecto conjunto de transmitir las emociones de *sabi* (la soledad en el minimalismo de las rocas rodeadas por el fondo neutro de la grava) y *wabi* (el descascarillado de la pintura de la pared). Para su reproducción, una imagen en blanco y negro permite realzar la sobriedad minimalista que preside la composición.



Imagen 3. Jardín seco (*karesansui*) de Ryōan-ji,
Kyoto (s. XVI) Rocas, gravas y musgo

Pero, como se ha venido señalando, será sin duda la ceremonia del té (jap. *cha-no-yu* o *cha-do*), que alcanzará su apogeo durante este periodo, la que más alcanzó a exaltar los valores de la imperfección y la austeridad mediante su estetización. La ceremonia del té, procedente de China, se desarrolló en Japón, desde el periodo Heian, siguiendo los modos chinos que la concebían esencialmente como un acto social y aristocrático. Es en

el periodo medieval cuando se dan las circunstancias propicias para convertirla en un acto de apreciación de *wabi*. Fue entonces cuando los señores feudales de la guerra (*shogunes* o *daimyos*) y el mundo *samurái* tuvo su esplendor, abrazando estas élites gobernantes el budismo zen, en cierto modo por la preparación mental que suponía de cara a la batalla al exaltar la auto-disciplina, la concentración y la austeridad. Por otra parte, el té, por sus efectos estimulantes en la meditación, era desde hacía siglos muy apreciado en el budismo. Así que, la transformación de la ceremonia del té preexistente en un ritual de exaltación de los valores de la austeridad, la pobreza y la autodisciplina, podría verse como una evolución lógica dadas las anteriores premisas.

El lugar de la ceremonia, una pequeña choza (imagen 4) aledaña a la vivienda principal, encarnaba ya en su diseño todos los valores de *wabi*. Realizada con materiales pobres y con techumbre de paja, con una entrada deliberadamente pequeña, que obligaba a inclinarse para poder entrar, era ya toda una preparación para apreciar la ya mencionada máxima budista de igualdad de todos los seres ante la transitoriedad de la existencia. Pequeñas ventanas de papel translúcido, dispuestas asimétricamente, dejaban pasar una luz deliberadamente tamizada para así evitar la distracción y, en ocasiones, algún delgado tronco de árbol sin pintar ejercía una función de pilar sustentante. El reducido espacio interior, con suelo de esteras de paja (*tatami*) debía estar mayormente vacío, con solo una especie de armario sin puertas en un lado (*tokonoma*) en cuya pared se exhibía un rollo de pintura y un pequeño jarrón modesto con algún arreglo floral igualmente austero (*ikebana*) y normalmente alusivo a la estación del año. Con un tipo de comportamiento altamente ritualizado, donde cada gesto estaba prescrito como parte de un estricto código de conducta tendente a potenciar la auto-disciplina y la concentración, el anfitrión hacía el té delante de sus invitados y lo servía en una única taza de la que, fraternalmente, iban bebiendo todos mientras mantenían una ligera conversación, normalmente acerca de los motivos decorativos del *tokonoma*.

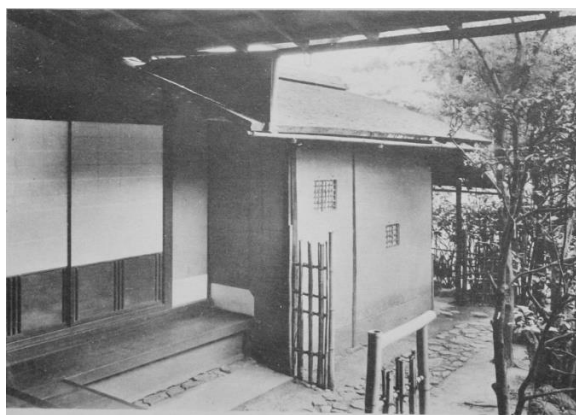


Imagen 4.

Cabaña del té (*chashitsu*) de Sen no Rikyu
(s. XVI), Myōki-an, Kioto

Precisamente fueron los principios de la estética de la pobreza los que les llevó a valorar los cuencos de arroz de los vecinos coreanos, un pueblo al que ya por aquel entonces se consideraba menos avanzados y al que el propio Hideyoshi intentó invadir en varias ocasiones, tal vez en busca también de los apreciados ceramistas. Se trataba de un tipo de cuenco de mayor tamaño que los que hasta entonces usaban los japoneses para el té, realizado en una técnica que daba el resultado de una cerámica tosca y rústica, realizada en materiales pobres en tonalidad gris verdosa y decoración con barbotina blanca (cor. *buncheong*). En la imagen se puede apreciar una pieza de la época, que tras haberse fragmentado fue reparada por los japoneses con un pegamento dorado, revelando así con ello el más puro sabor del estilo *wabi*.

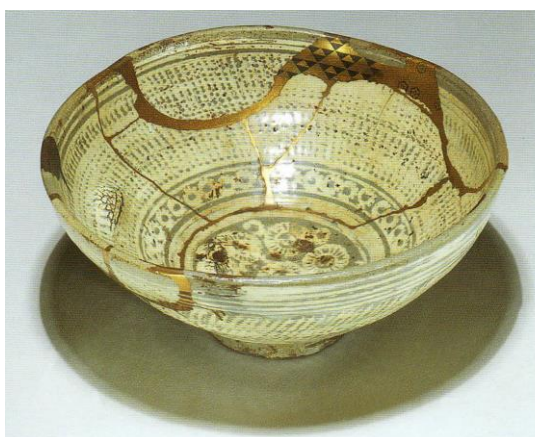


Imagen 5

Cuenco de cerámica *buncheong*, s. XV, Corea
(16 cm. de diámetro)

Al más celebrado maestro del té de todos los tiempos, Sen no Rikyū (1522-1591), se le atribuyen las siguientes palabras: «Es suficiente para un hombre vivir en una casa cuyo tejado no gotea y comer justo lo necesario para no pasar hambre. Esto no es más que la enseñanza del Buddha, y según ello, el espíritu esencial del arte del té también. Llevar agua a la cabaña, recoger leña, hervir agua, hacer té, ofrecérselo al Buddha, y compartirlo con los semejantes. Arreglar flores y quemar incienso. Todo esto no es más que una práctica que intenta seguir la huella de los hechos del Buddha mismo y de Bodhidharma»²⁷. Sin embargo, la propia vida de Rikyū, quien debió acabar sus días practicando el *seppuku*, por orden de su señor, el todopoderoso señor feudal Toyotomi Hideyoshi, es reveladora asimismo de otros aspectos de índole social y política que han sido recientemente puestos de manifiesto por Yuriko Saito, destacándose, así, también algunas de las paradojas de la estética de *wabi*. Por otra parte, como anuncié al principio de estas páginas, esto último nos muestra que, a pesar de las diferencias culturales, la

utilización de las artes para la legitimización y preservación en el poder por parte de los poderosos, es una constante en todas las culturas a lo largo del tiempo.

El poder oculto tras la imagen de pobreza

Solo puede estetizar el ideal de pobreza quien puede permitirse elegirla. A los que les viene dada por necesidad, solo les cabe aceptarla de mejor grado si se deja influir al contemplar a quienes son sus superiores en el escalafón social exhibiéndola como un valor positivo en sí mismo. Con gran agudeza y perspicacia Saito desmonta toda la visión romántica que es posible proyectar hacia la idealización de la pobreza en la estética del budismo zen. En sus palabras: “es importante destacar que esta celebración estética de lo imperfecto e insuficiente presupone no solo el anhelo sino también la posibilidad de alcanzar la condición óptima, entendida como el espejo brillante, el rollo de pintura maravilloso y apropiadamente enmarcado, el jardín meticulosamente cuidado, y un jarrón perfectamente formado”²⁸

En efecto, en alianza con los señores feudales, dicha imagen de pobreza sirvió para impedir la sublevación de las clases menos favorecidas en una época en la que las guerras continuas hacían sufrir mucho a gran parte de la población mientras que un pequeño grupo se enriquecía repentinamente como fruto de las victorias en las batallas. Saito señala algo que, aunque parece una obviedad, se suele pasar por alto: que las cualidades de la precariedad y la insuficiencia son apreciadas estéticamente justamente porque sus opuestas también se pueden alcanzar y ello viene avalado, además, por el hecho de que los que sostuvieron dicha estética procedían de los estamentos sociales privilegiados, lo cual era precisamente lo que les permitía, como en el caso de Kenko, poder adoptar una actitud puramente estética hacia los signos de la pobreza y la precariedad. Particularmente en el siglo XVI, los maestros de la ceremonia del té, como Sen no Rikyū, ejercieron un importante rol político al asesorar a sus señores que adoptaran la estética de la imperfección para contrarrestar la tentación de estos de mostrar públicamente su poderío y riqueza. Prueba del poder y la influencia que ostentaron es, sin duda, el que a Rikyū le fuese impuesto el suicidio ritual ante una sospecha de deslealtad por parte de su señor Hideyoshi.

No obstante, y a pesar de la relevancia de las implicaciones sociales y políticas, esta no era la única dimensión de análisis que contaba para evaluar la estética de la imperfección en Japón, pues, además, concluye Saito: “la fundamentación filosófico/religiosa de esta estética de hecho funcionó como un medio poderoso de justificar la vida para todo el mundo, tanto para el rico y poderoso, como para el pobre y humilde”²⁹.

A modo de conclusión.

La copa de la humanidad y la belleza escondida

Aunque los posibles paralelismos en la exaltación de la pobreza en el cristianismo medieval nos podrían venir a la mente, como es el caso señalado por D.T. Suzuki del Maestro Eckhart y su noción de pobreza (*armut*)³⁰, sin embargo, parece justo afirmar que el grado de sofisticación y generalización en las artes que alcanzó este ideal en Japón a partir del periodo Muromachi no tiene parangón con ninguna otra cultura de la humanidad. Y, sin embargo, como acabamos de comprobar de la mano de Saito y otros estudiosos recientes, varios niveles de lectura conviven en su comprensión: desde la más mundana y grosera búsqueda de auto-legitimación por parte de los poderosos hasta la más sutil y religioso/filosófica, ligada a los principios del budismo zen. Estos últimos principios filosóficos, en particular los ligados a la noción de vacío o nada-de-ser, e impermanencia se han revelado como los más ajenos a nuestros parámetros filosófico/culturales occidentales y los que en última instancia, profundizando en los implícitos más profundos, permitían la lectura de entender el vacío y la insuficiencia en un sentido dinámico de opuestos complementarios (*yin/yang*), no tanto como falta o privación en un sentido absoluto sino como plenitud potencial, en un sentido relativo.

Retomando la reflexión inicial respecto a la relación de la belleza con la vida y la capacidad de vivir el presente a la que nos invitaba Higgins, volvamos a recordar el fragmento de Kenko: “En todas las cosas, la uniformidad es un defecto. Es interesante dejar algo incompleto y por terminar; así se tendrá la sensación de que mediante esa imperfección se prolonga la vida de los seres”. Sin duda, aunque aspiremos con nuestros anhelos hacia la perfección y lo acabado, y ello pueda parecernos lo “natural”, es lo imperfecto lo que nos hace sentirnos vivos y conectados con nuestro presente y es ahí, justo en esas circunstancias, donde la belleza que emerge de la situación, nos permitirá reconciliarnos con nosotros mismos y resarcirnos, si quiera brevemente, de nuestras penalidades en la vida. En las artes tradicionales de Asia Oriental, los valores éticos y estéticos están estrechamente relacionados y de alguna manera la aceptación de nuestras limitaciones a través de la exaltación de nuestra fragilidad, nos permite cultivar la humildad, la sinceridad y la gratitud ante lo que nos es dado en nuestro momento presente³¹.

Las obras de arte japonesas previamente analizadas, son ejemplos conspicuos, no tanto de obras acabadas como de invitaciones a practicar dichas artes a modo de caminos (*do*) de cultivo de sí, entendidos como maneras de auto-realización ético/estética; son, por encima de todo, una invitación a practicarlas y, de ese modo, vivir nuestro presente con concentrada y serena atención, permitiéndonos agudizar los sentidos para encontrar la belleza que yace escondida tras la normalidad de nuestra vida cotidiana.

A principios del siglo XX, el auge del nacionalismo japonés se sirvió de las artes, y muy especialmente la ceremonia del té, para exaltar como esta particular sensibilidad japonesa aportaba su contribución al mundo. Hay un textito de esta época, *El libro del té*, escrito por uno de los ideólogos del nacionalismo, Okakura Kakuzo, que se ha hecho particularmente popular en nuestros días. En su primer capítulo, “La copa de la humanidad” alaba la capacidad del té para unir y hacer de mediador entre los pueblos y hace un repaso a personajes occidentales célebres que fueron profundos amantes del té. Con una reflexión respecto a uno de ellos en relación con la ceremonia del té y la belleza me gustaría terminar:

“Charles Lamb, otro conspicuo degustador de té, definió la esencia a su culto escribiendo que el mayor placer que conocía, era el de realizar una buena acción a escondidas y escabullirse luego sin pedir recompensa alguna. Tal sucede con la Ceremonia del Té, cuyo arte consiste en ocultar la belleza que somos capaces de descubrir y apenas sugerir lo que uno no se atreve a revelar”³².

¹ Yourcenar, M. *El tiempo, gran escultor*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1990, pp. 19-27.

² Sartwell, C. *Los seis nombres de la belleza*. Madrid: Alianza, 2013, p. 27.

³ Sartwell, C., *op.cit.*, p. 19.

⁴ V. Patella, G., «Aesthetics and ‘transcultural’ turn», en *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Vol. 2, nº 2, p. 135.

⁵ V. Higgins, K. M., Maira, Sh. y Sikka, S. (eds.). *Artistic Visions and the Promise of Beauty. Cross-Cultural Perspectives*. Switzerland: Springer, 2017. En la introducción, las editoras señalan: «We want to broaden the frame of art to contrast the Western view about the ‘End of Art’ –what art is and what it can no longer satisfactorily do, with cultures that still see art in a range of activities, from the aesthetics of making everyday things to their reasons for performing religious rituals. Rejecting beauty, contemporary art has lost much of its audience. Meanwhile, beauty continues to be valued, but outside the context of art (narrowly defined) ». (p. 2)

⁶ Higgins, K., “Beauty and the Sense of Life», en Higgins, K. et al. (eds.), *op.cit.*, p. 158 y ss.

⁷ V. Shiner, L. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2003.

⁸ El estudio clásico en castellano sobre la estética japonesa es el de Lanzaco, F. *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum, 2003.

⁹ Tanizaki, Y. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994, p. 44.

¹⁰ Saito, Y., “Japanese Aesthetics”, en Kelly, M. (ed.), *Encyclopaedia of Aesthetics*, Oxford University Press, 1999, vol.II, p. 550. [trad. propia]. En el original: “As in many other world cultures and traditions, the transience of everything, particularly of human life, poses a challenge to humans because this predicament is difficult to accept. [...] The aestheticization of the aged and the imperfect in the aesthetics of *wabi*, *sabi* and *yugen* became the prevalent mode of affirming one’s existential predicament in the Japanese tradition. The aesthetic celebration of perishability and imperfection make the difficulties of life more palatable and even attractive. Death itself becomes aestheticized”.

¹¹ Addison, J. *Los placeres de la imaginación*. Madrid: Visor, 1991, p. 158-159.

¹² Sobre la estética china en castellano v. Maillard, Ch. *La sabiduría como estética. China, confucianismo, budismo y taoísmo*. Madrid: Akal, 1997 y Racionero, L. *Principios de estética taoísta*. Madrid: Alianza, 1986 (reeditado varias veces).

¹³ Keene, D. *Los placeres de la literatura japonesa*. Madrid: Siruela, 2018, especialmente el capítulo primero, “la estética japonesa”, pp. 13-36.

¹⁴ Parkes, G. “Ways of Japanese Thinking”, en N. Hume (ed.), *cit.*, p. 85-86. [trad. propia, en el original: “this molting allows one to experience and act from the ‘field of emptiness’ –another Zen expression for the context of nothingness- without preconceptions, which in turn allows one’s experience and actions to be totally spontaneous and appropriate to the current situation”].

¹⁵ Heisig, J. *et al.* (eds.). *La filosofía japonesa en sus textos*. [Edición española a cargo de Raquel Bouso] Barcelona: Herder, 2016, p. 171.

¹⁶ V. Lanzaco, F., *cit.*

¹⁷ V. Th. de Bary, «The Vocabulary of Japanese Aesthetics», en Hume, N. (ed.). *Japanese Aesthetics and Culture. A Reader*. New York: SUNY Press, 1995, p. 44.

¹⁸ Th. de Bary, *cit.*, p. 54. [trad. propia, en el original: “The love for the fallen flower, for the moon obscured by the rain, for the withered bough is part of *sabi*. Unlike *yugen* (to which, however, it is not opposed) *sabi* does not necessarily find in these things symbols of remoter eternities. They are themselves and capable in themselves of giving deep pleasure. *Sabi* also differs from the gentle melancholy of *aware*: here one does not lament for the fallen flower, one loves it.”

¹⁹ Lanzaco, *cit.*, p. 91.

²⁰ Lanzaco, *cit.*, p. 91.

²¹ Kenko, Y. *Tsurezuregusa. Ocurrencias de un ocioso* [trad., presentación y notas de Justino Rodríguez], Madrid: Hiperión, 2009, pp. 123-124.

²² V. Kōshirō, H. «The *Wabi* Aesthetics through the Ages», en N. Hume (ed.), *cit.*, p. 250 y ss. También Suzuki, D.T. *El zen en la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós,

²³ Kenko, *cit.*, p. 85.

²⁴ Suzuki, D.T., *cit.*, p. 198.

²⁵ Kenko, *cit.*, p. 84.

²⁶ Kenko, *ibid.*

²⁷ En Izutsu, T. y T. *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*. The Hague and Boston: Martinus Nijhoff, 1981, p. 137. [trad. Propia, en el original: «It is quite sufficient for a man to live in a house with a roof which does not leak and eat just enough to keep away hunger. This is nothing but the teaching of the Buddha, and accordingly the essential spirit of the art of tea as well. Carrying water into the house, gathering firewood, boiling water, making tea, offering it to the Buddha, giving it to one’s fellow men and also drinking it himself. Arranging flowers and burning incense. All these are nothing other than a practice trying to follow the trace of the deeds of the Buddha himself and Bodhidharma»].

²⁸ Saito, Y. “The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, n^o 4, 1997, p. 380. [Trad. propia, en el original: “It is important to note that this aesthetic celebration of the imperfect and the insufficient presupposes not only the yearning for but also the attainability of the optimum condition, understood as a shiny mirror, a gorgeous and properly framed scroll, a meticulously maintained garden, and a perfectly formed vase”].

²⁹ Saito, Y., *cit.*, p. 381. [Trad. propia, en el original: “The philosophical/religious foundation of this aesthetics did function as a powerful means of justifying life in general for everyone, for the rich and powerful as well as for the poor and humble”]

³⁰ Suzuki, D.T., *cit.*, p. 197.

³¹ Sobre la conexión de estética y moral en la estética japonesa, v. Saito, Y. «The Moral Dimension of Japanese Aesthetics» en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65, n^o 1, pp. 85-97.

³² Okakura, K. *El libro del té*. Madrid: Miraguano, 2004, p. 23.