

## LA CASA DEL TÉ

Por Okakuro Kakuzo

**Para los arquitectos europeos**, educados en las tradiciones de las construcciones hechas con piedras y ladrillos, el método japonés de edificar con madera y bambú apenas puede ser llamado arquitectura. Sólo en los últimos tiempos un calificado estudioso de la arquitectura oriental ha reconocido y rendido tributo a la notable perfección de nuestros grandes templos (1). Si esto sucede respecto a nuestra arquitectura clásica, difícilmente podemos esperar que el extranjero aprecie la sutil belleza de la casa de té, ya que los principios de su construcción y su decoración son completamente diferentes de los de Occidente.

La casa de té (el *sukiya*) no pretende ser más que una simple cabaña: una choza de paja, como nosotros lo llamamos. Los ideogramas originales de *sukiya* significan "morada de la fantasía". Posteriormente los distintos maestros del té substituyeron varios caracteres chinos de acuerdo a su concepción del recinto del té, y así el término *sukiya* puede significar "morada del vacío" o "morada de lo asimétrico". Es una morada de la fantasía en cuanto es una efímera estructura, edificada para albergar un impulso poético. Es una morada del vacío en cuanto está desprovista de ornamentación, excepto aquello que puede ser colocado allí para satisfacer alguna necesidad estética del momento. Es una morada de lo asimétrico en cuanto está consagrada a la veneración de lo Imperfecto, dejando siempre algo sin terminar para que el juego de la imaginación lo complete. Desde el siglo XVI los ideales de té-ismo han venido influyendo en nuestra arquitectura hasta tal punto que un interior japonés común del presente, por la pureza y la simplicidad extrema de sus esquemas decorativos, parece excesivamente árido a los extranjeros.

La primera sala de té independiente fue creada por Sen-no-Sokeyi (2) más conocido por su nombre posterior de Rikiu, el mayor de todos los maestros del té, quien en el siglo XVI, bajo el patronazgo de Taiko Hideyoshi (3) instituyó y llevó a un alto grado de perfección las formalidades de la ceremonia del té. Las proporciones del recinto del té habían sido previamente determinadas por Showo, (4), famoso maestro del té del siglo XV. El primitivo recinto del té era simplemente una parte de la sala de estar común, separada del resto de la habitación por biombos y destinada a la reunión de té. Este sitio era llamado el *kakoi* (recinto), nombre que aún se aplica a aquellas salas de té que están dentro de una casa y no son construcciones independientes.

El *sukiya* se compone de la sala de té propiamente dicha, proyectada para acomodar a no más de cinco personas, número que sugiere el dicho: "más que las Gracias y menos que las Musas"; una ante-cámara (*mizuya*), donde los utensilios del té son lavados y arreglados antes de presentados; un pórtico (*machiai*), en el cual esperan los invitados hasta que se los llama a la sala de té, un sendero de jardín (el *roji*) que une el *machiai* con la sala del té. La casa de té es en apariencia poco imponente. Es más pequeña que la más pequeña de las casas japonesas y los materiales usados en su construcción japonesa y los materiales usados con intención de sugerir una refinada pobreza. Empero, debemos recordar que todo esto es el resultado de una profunda premeditación artística, y que los detalles han sido calculados con más cuidado quizás que el prodigado en la construcción de los más ricos palacios y templos. Una buena sala de té es más costosa que una mansión común porque la selección de los materiales, así como la mano de obra, requiere inmenso cuidado y precisión. Es así como los carpinteros empleados por los maestros del té forman una clase diferente, muy honrada entre los artesanos, ya que su trabajo no es menos delicado que el de los artífices de gabinetes de laca.

La casa de té no solamente difiere de cualquier otra de la arquitectura occidental, sino que además contrasta fuertemente con la arquitectura clásica del mismo Japón. Nuestros antiguos y nobles edificios, seculares o eclesiásticos, eran impresionante aun en su tamaño. Los pocos que han sido perdonados durante siglos de conflagración desastrosas, aun son capaces de inspirarnos reverente admiración por la grandeza y suntuosidad de su decoración. Inmensos pilares de madera de dos a tres pies de diámetro y treinta o cuarenta pies de altura soportaban, sobre una complicada red de ménsulas, las enormes vigas que gemían bajo el peso de los sesgados techos de tejas. El material y el modo de construcción, aunque débil frente al fuego, demostró ser fuerte frente a los terremotos, y se adaptaba bien a las condiciones climáticas del país. En la Sala Dorada de Horyuji (5) y en la pagoda Yakushuji (6) tenemos relevantes ejemplos de la duración de nuestra arquitectura de madera. Estos edificios han permanecido prácticamente intactos cerca de doce siglos. El interior de los antiguos templos y palacios estaba profusamente decorado. En el templo Hoodo de Uji (7), que data del siglo X, aún podemos ver el elaborado dosel y los baldaquines dorados, coloreados y con incrustaciones de espejos y madreperlas, así como los restos de pinturas y esculturas que antiguamente cubrían las paredes. Más adelante, en Nikko (8) y en el castillo Nijo (9) en Kyoto, vemos la belleza estructural sacrificada a una riqueza de

ornamentación que en color y exquisitez de detalles iguala a las mayores suntuosidades de los moros y los árabes.

La simplicidad y purismo de la casa del té fueron el resultado de la emulación de los monasterios Zen. Un monasterio Zen se diferencia de los monasterios de otras sectas budistas en que quiere ser solamente un lugar de habitación para los monjes. Su capilla no es un lugar de adoración o peregrinaje, sino un cuarto de colegio donde los estudiosos se congregan para discutir y practicar la meditación. El cuarto está desnudo salvo una alcoba central en la cual, detrás del altar, se encuentra la estatua de Bodhidharma, el fundador de la secta o de Sakyamuni rodeado por Kashiapa y Anada, los dos primeros patriarcas Zen. En el altar se ofrecen flores o incienso en memoria de las grandes contribuciones hechas por estos patriarcas al budismo zen.

Ya hemos dicho que el ritual de los monjes Zen de tomar té sucesivamente de un bol frente a la imagen de Bodhidharma originó la ceremonia de té. Podemos añadir que el altar de la capilla Zen era el prototipo del *tokonama* -el lugar en honor en una habitación japonés donde se colocan flores y pinturas para edificación de los invitados.

Todos nuestros grandes maestros del té estudiaron el Zen y trataron de introducir el espíritu del Zen en los hechos actuales de la vida. De esa manera, el recinto, como los otros elementos de la ceremonia del té, reflejan muchas de las doctrinas Zen. El tamaño de la sala de té ortodoxo - cuatro esteras y media o sea diez pies cuadrados- está determinado por un pasaje en el Sutra de Vikramaditya. En este interesante trabajo, Vikramaditya recibe al Santo Manjushiri y a ochenta y cuatro mil discípulos del Buda en una habitación de ese tamaño - alegoría basada en la teoría de la inexistencia del espacio para los verdaderos iluminados.

Así, el *roji*, el sendero del jardín que lleva al *machiai* a la sala del té, significa la primera etapa de la meditación: el pasaje hacia la auto-iluminación. El *roji* se proponía quebrar toda conexión con el mundo exterior y producir una fresca sensación favorable al pleno goce del esteticismo en la misma sala del té. Aquel que ha hollado este sendero de jardín no puede dejar de recordar como su espíritu, mientras él caminaba en la penumbra de las siemprevivas sobre las regulares irregularidades de las lajas, bajo las cuales yacían agujas seca de pino, y pasaba junto a las linternas de granito cubierta de musgo, se elevaba por encima de los pensamientos comunes. Uno

puede hallarse en el corazón de una ciudad y sin embargo sentirse como si estuviera en una selva, lejos del polvo y del estrépito de la civilización.

Grande era el ingenio desplegado por los maestros de té para producir estos efectos de serenidad y pureza. La naturaleza de las sensaciones que debían producirse al pasar por el *roji* variaba de acuerdo a los diferentes maestros del té. Algunos, como Rikiu, aspiraban a una soledad total y sostenían que el secreto para construir un *roji* estaba contenido en este antiguo poema:

"Hacia donde miro,  
no hay flores  
ni arces.  
En la bahía  
una cabaña solitaria  
a la luz menguante  
de un ocaso otoñal." (10)

Otros, como Korobi Enshiu (11) buscaban un efecto diferente. Enshiu decía que la idea del sendero de jardín debía encontrarse en los siguientes versos:

Entre los árboles estivales,  
un trozo de mar,  
bajo una pálida luna crepuscular. (12)

No es difícil captar su intención. Deseaba recrear la actitud de un alma recién despertada que se demora aún entre brumosos sueños del pasado, y sumida en la dulce inconciencia de una mórbida luz espiritual, añora la libertad que yace en el espacio más allá.

Así preparado, el invitado se aproximará silencioso hasta el santuario; y si es un samurai dejará su sable en la percha bajo el alero, ya que el recinto del té es ante todo la casa de la paz. Después se inclinará y se arrastrará hasta la habitación por una pequeña puerta de solo tres pies de alto. A este proceder debían ajustarse todos los individuos, nobles o plebeyos por igual, y su finalidad era inculcar humildad. Habiendo llegado a un acuerdo en el orden de precedencia mientras

descansaban en el *machiai*, los invitados entran uno por uno sin hacer ruido y hacen primero una reverencia al cuadro o al arreglo floral que hay sobre el *tokonoma*. El anfitrión no entrará en la sala hasta que todos los invitados se hayan sentado y reine la quietud sin que nada rompa el silencio salvo el sonido del agua hirviendo en la pava de hierro. La pava canta bien, porque en el fondo han sido colocadas piezas de hierro de tal manera que producen una peculiar melodía donde se puede escuchar el eco de una catarata ensordecida por nubes, del mar lejano rompiendo contra las rocas, de un aguacero barriendo a través de un bosque de bambú o el susurro de los pinos en alguna colina lejana.

Aún durante el día de la luz del cuarto es tenue porque los aleros bajos del techo sesgado solo admiten algunos rayos de sol. Desde el techo al piso todos los colores son sobrios, e incluso los invitados han elegido vestimentas de colores moderados. La pátina del tiempo envuelve todo, ya que todo lo que sugiera adquisición reciente es tabú excepto la nota de contraste ofrecida por la batidora de bambú (*chasen*) y la servilleta de hilo, ambos nuevos e inmaculadamente blancos. Por más opaco que aparezca el recinto y el equipo de té, todo está absolutamente limpio. No se encontrará una partícula de tierra ni en el más oscuro de los rincones, porque si existiera alguna el anfitrión no sería un maestro. Uno de los primeros requisitos para ser maestro del té es saber barrer, limpiar y lavar, porque hay un arte para la limpieza y el barrido. Una pieza de metal antigua no debe ser atacada por el celo inescrupuloso de un ama de casa. No necesariamente debe secarse el agua derramada de un florero, porque puede sugerir la frescura del rocío.

Sobre el tema hay una historia de Rikiu, que ilustra bien las ideas de limpieza sostenidas por los maestros del té. Rikiu vigilaba a su hijo Shoan mientras éste barría y regaba el sendero del jardín. "Aún no está suficientemente limpio", dijo Rikiu cuando Shoan hubo terminado su trabajo, y le ordenó que probara otra vez. Después de otra hora de trabajo, el hijo se dirigió a Rikiu - "Padre, ya no hay nada más por hacer. Los escalones han sido lavados por tercera vez, los faroles de piedra y los árboles han sido bien salpicados con agua, el musgo y los líquenes brillan con fresco verdor; no he dejado ni una rama ni una hoja en el suelo". "Jovenzuelo tonto", refunfuñó el maestro, "ésta no es manera de barrer un sendero de jardín". Diciendo esto, Rikiu salió al jardín, sacudió un árbol y desparramó hojas doradas y púrpuras: ¡retazos del brocato del otoño! Lo que Rikiu pedía no era solamente limpieza, sino también belleza y naturalidad.

El nombre "morada de la fantasía " implica una estructura creada para llenar un requerimiento artístico individual. El recinto del té está hecho para el maestro del té y no el maestro para el recinto. No está destinada para la posteridad y es, por lo tanto, efímera. La idea de que cada uno debiera tener su propia casa se basa en una antigua costumbre de la raza japonesa, pues la superstición sintoísta decreta que toda vivienda deberá ser evacuada a la muerte de su principal ocupante. Tal vez hubiera alguna razón sanitaria subconsciente en esta práctica. Otra costumbre antigua era la de proporcionar una casa recién edificada para cada pareja que contrajera una casa recién edificada para cada pareja que contrajera matrimonio. A raíz de esta costumbre las capitales imperiales, en la antigüedad, eran trasladadas frecuentemente de un sitio a otro. La reedificación cada veinte años del Templo Ise (13), santuario supremo de la Diosa del Sol, Amaterasu Omikami, es un ejemplo de uno de esos antiguos ritos que se han perpetuado hasta nuestros días. La observación de tales costumbres era posible solamente con medios de construcción como los ofrecidos por nuestra arquitectura de madera, fácil de demoler y construir. Un estilo más duradero, basado en la piedra y el ladrillo, hubiera vuelto impracticables las migraciones, lo que ocurrió cuando adoptamos, después del período Nara (del 645 al 974), la construcción china de madera, más maciza y estable.

Sin embargo, con el predominio del individualismo Zen en el siglo XV, la vieja idea adquirió un significado más profundo en relación con el recinto del té. El zen, con la teoría budista de la evanescencia y su afirmación de la primacía del espíritu sobre la materia, reconocía la causa únicamente como refugio temporáneo para el cuerpo. El cuerpo mismo no era más que una cabaña en el desierto, un refugio endeble construido con manojos de pasto que crecía en el lugar; al desatarse estos volvían a confundirse en el yermo inicial. En el recinto del té la fugacidad es sugerida por el techo de paja; la fragilidad, por los pilares esbeltos; la levedad, por los soportes de bambú; el aparente abandono, por el uso de materiales comunes. Lo eterno sólo ha de hallarse en el espíritu, el que, encarnado, en esos simples elementos, los embellece con el sutil resplandor de su refinamiento.

La casa de té debe ser construida de acuerdo al gusto individual, esta exigencia responde al principio de vitalidad en el arte. El arte, para ser plenamente apreciado, debe ser fiel a la vida contemporánea. No se trata de que ignoremos los reclamos de la posteridad sino de que tratemos de gozar el presente. No debemos desechar las creaciones del pasado, sino tratar de asimilarlas a

nuestra conciencia actual. El sometimiento servil a las fórmulas y tradiciones restringe la expresión de la individualidad en la arquitectura. No podemos menos que lamentar la imitación absurda de edificios europeos que encontramos en el moderno Japón. Nos preguntamos extrañados por qué, entre las naciones más progresistas de Occidente, la arquitectura carece tanto de originalidad y está tan saturada con repeticiones de estilos anticuados. Tal vez estemos pasando por una época de democratización del arte, mientras esperamos la aparición de algún nuevo maestro principesco que establezca una nueva dinastía. Ojalá amáramos más a los antiguos y los copiáramos menos. Se dice que la grandeza de los griegos residió en que jamás copiaron de la antigüedad.

El término "morada del vacío", además de transmitir el propósito taoísta de abarcar todo el universo, involucra la concepción de una necesidad continua de cambio en los motivos decorativos. El recinto de té está absolutamente vacío, con excepción de lo que podrá ser colocado allí temporalmente para satisfacer algún estado de ánimo estético. Algún objeto de arte especial es introducido para esa ocasión, y todo lo demás se selecciona y se arregla con miras a realzar la belleza del tema principal. No se pueden escuchar diferentes trozos musicales al mismo tiempo, ya que la verdadera aprehensión de la belleza es posible únicamente a través de la concentración sobre algún motivo central. Es así como el sistema decorativo en nuestras salas del té es opuesto al usado en Occidente, donde el interior de una casa se convierte a menudo en un museo. Para un japonés, acostumbrado a la simplicidad en la ornamentación y al cambio frecuente del motivo decorativo, un interior occidental permanentemente repleto con una pompa aparatosa de cuadros, estatuas y *bric-a-brac* que da la impresión de un vulgar despliegue de riquezas. Es necesario un gran caudal de apreciación para gozar del espectáculo debe ser la capacidad de sentimiento artístico en aquellos que pueden subsistir, día tras día, en medio de una confusión de formas y colores como la que se encuentra a menudo en los hogares de Europa y América.

La "morada de lo asimétrico" sugiere otra fase de nuestro esquema decorativo. La ausencia de simetría en los objetos de arte japoneses ha sido frecuentemente comentada por los críticos occidentales. Esto también es un resultado de la realización de ideales taoístas a través del Zen. El confucianismo, con su arraigada idea del dualismo, y el budismo del norte, con su culto de la trinidad, no se oponían de ninguna manera a la expresión de la simetría. Tanto es así que, si estudiamos los antiguos broncees chinos o las artes religiosas de la dinastía T'ang y del período

Nara, encontraremos un constante esfuerzo para lograr la simetría. La decoración de nuestros interiores clásicos mostraba regularidad en su distribución. El concepto taoísta y Zen de la perfección, sin embargo, eran distinto. La naturaleza dinámica de su filosofía consideraba más importante el proceso por el cual se buscaba la perfección que la perfección misma. La verdadera belleza podía ser descubierta sólo por aquel que completara mentalmente lo incompleto. El vigor de la vida y el arte consistía en sus posibilidades de crecimiento. En el recinto del té se deja que cada invitado complete con su imaginación el efecto total en relación consigo mismo. Desde que el Zen se transformó en el modo de pensar prevalente, el arte del lejano Oriente ha evitado concientemente lo simétrico en cuanto a expresión, no sólo de terminación sino, incluso, de repetición. Se consideraba la uniformidad en el diseño como algo fatal para la fresca imaginativa. Por lo tanto, paisajes, pájaros y flores se transformaron en los temas favoritos para ser representados en lugar de la figura humana, por encontrarse está presente en la persona del mismo espectador. Tal como son las cosas ya estamos demasiado en evidencia y, no obstante nuestra vanidad, aun la auto-contemplación tiende a volverse monótona.

En el recinto del té, el temor de la repetición es una presencia constante. Los diversos objetos usados en la decoración de una habitación deben estar cuidadosamente seleccionados de modo que ningún color o diseño se repita. Si hay flores naturales, un cuadro de flores está permitido. Si se usa una pava redonda, la jarra debe ser angular. Una taza con barniz negro no debe usarse al mismo tiempo que una caja de té de laca negra. Al colocar un florero o un sahumador sobre el *tokonoma*, debe cuidarse de no ponerlo en el centro exactamente, evitando así dividir el espacio en dos mitades iguales. El pilar del *tokonoma* debe ser de una madera distinta de la de los otros pilares, a fin de romper cualquier sugestión de monotonía en el cuarto.

Aquí también el método de decoración japonés difiere del occidental, donde vemos objetos ordenados simétricamente sobre las repisas de las chimeneas o en cualquier otra parte. En las casas occidentales nos vemos a menudo confrontados con lo que parece ser inútil reiteración. Nos resulta molesto hablar con un hombre cuando su retrato de tamaño natural nos mira fijamente detrás de su espalda. Nos preguntamos cuál es real, si el del cuadro o el que nos habla, y experimentamos la curiosa convicción de que uno de los dos es un fraude. Muchas veces nos

hemos sentado a una mesa festiva contemplando, con secreto sobresalto para nuestra digestión, la representación de abundancia en las paredes del comedor. ¿Por qué estos grabados de peces y frutas, estos cuadros de víctimas de la caza y el deporte? ¿Por qué esa exhibición de vajilla familiar que nos recuerda a aquellos que han comido en ella pero ahora están muertos?

La simplicidad del recinto del té y su falta de vulgaridad lo hacen verdaderamente un santuario alejado de los disgustos del mundo exterior. Sólo allí puede uno consagrarse a la imperturbada adoración de la belleza. En el siglo XVI, la casa del té proporcionaba una agradable tregua en su labor a los fieros guerreros y a los estadistas comprometidos en la unificación y reconstrucción del Japón. En el siglo XVII, después que el estricto formalismo del reino Tokoguwa (llamado también período Edo, 1614-1868), se hubo desarrollado, ofrecía la única oportunidad posible para la libre comunicación entre los espíritus artísticos. Ante una obra de arte no había diferencia entre *daimyo* (14), samurai y plebeyo. Hoy en día el industrialismo está haciendo cada vez más difícil el verdadero refinamiento a través del mundo entero. ¿Acaso no necesitamos entonces más que nunca la casa del té?".