



**Junichiro Tanizaki**

**ELOGIO DE LA SOMBRA**

**· Versión de  
Javier Sologuren**

Un aficionado a la arquitectura que, en nuestros días, quiera hacerse construir una morada de puro estilo japonés, se presta a muchos sinsabores al vérselas con la instalación de la electricidad, del gas y del agua, y así no hubiera él mismo tenido la experiencia de construir, bastaría con que entrara a una sala de casa de citas, de restaurante o de albergue para darse cuenta de los esfuerzos que hubiera sido necesario desplegar para integrar armoniosamente estos dispositivos en una pieza de estilo japonés. A no ser que sea uno de esos aficionados al té que, en su suficiencia, desdeña los beneficios de la civilización científica y establece su "choza" al fondo de un campo alejado, desde que se está a la cabeza de una familia de cierta importancia y se vive en la ciudad, no veo por qué se les volvería la espalda —so pretexto de que se desea una casa tan japonesa como sea posible— a las estufas, al alumbrado, a las instalaciones sanitarias, cosas todas inseparables de la vida moderna. Por cierto, un hombre por poco meticulado que sea se devanará los sesos por cualquier nimiedad, el teléfono por ejemplo, que relegará debajo de una escalera o en un rincón del corredor, allí donde menos llame la atención. Hará enterrar los cables eléctricos en la travesía del jardín, disimulará los conmutadores en los roperos, debajo de los estantes, correrá las líneas interiores a la sombra de los biombos, de tal modo que sucede a veces que, al término de tanta

ingeniosidad, se experimente cierta irritación ante tal exceso de artificio. Una bombilla eléctrica es ya cosa familiar a nuestros ojos; entonces por qué no dejar lisa y llanamente la bombilla al descubierto, provista de una trivial pantalla de vidrio delgado y lechoso, que daría la impresión de lo natural y sencillo. Me ha sucedido, de noche, al mirar el campo por la ventanilla del tren, percibir, a la sombra de los *shôji*\* cubiertos de papel blanco de una casa campesina, un foco que brillaba solitario debajo de una de esas delgadas pantallas anticuadas, y hallar eso de un gusto exquisito.

Un ventilador es al contrario, otro asunto, pues ni su ruido ni su forma concuerdan fácilmente con el estilo de una pieza japonesa. En una casa ordinaria, si eso no os es grato, podéis siempre prescindir de ello; pero en un establecimiento destinado a acoger clientes durante el verano, no es el caso de conformarse a los gustos exclusivos del propietario. Un amigo mío, dueño del Kairaku-en, conocedor bastante fino en materia de arquitectura, detesta los ventiladores y se ha negado largo tiempo a permitir que se instalen en los cuartos; pero cada año, una vez llegado el estío, debía sufrir las quejas de los clientes, de modo que ha acabado por ceder.

Yo que os hablo, el año pasado, enterré una fortuna poco compatible con mi situación, en la construcción de una casa, lo que me ha valido una experiencia del mismo género; como tenía yo que ocuparme de todos los detalles, hasta de los tabiques movibles, hasta del último accesorio, me he dado con no pocas dificultades. Los *shôji*, por ejemplo: so pretexto de buen gusto, no quise guarnecerlos con vidrios, y decidí no utilizar estrictamente más que papel; de allí surgieron molestias respecto de la luz, y no cerraban bien. Como último recurso, se me ocurrió guarnecerlos interiormente con papel y con vidrios en el exterior. Para ello se requirieron marcos dobles, anverso y reverso, y el gasto aumentó en proporción; cuando finalmente estuvieron colocados, descubrí que, vistos desde fuera, eran vulgares vidrieras, y vistos desde dentro, a causa del vidrio que cubría el papel, ya no ofrecían la suave inflación de los *shôji* auténticos; en dos palabras, el efecto era de lo más desagradable. Podéis decir entonces que tanto hubiera valido poner sencillas vidrieras, y os tiraréis de la oreja; tratándose de otro, tal vez uno se burlaría, pero siendo de uno mismo, costará

mucho trabajo admitir que uno se ha equivocado, mientras no se haya probado a satisfacción.

Se encuentran en el comercio, en estos últimos tiempos, bombillas eléctricas en forma de linternas portátiles, o colgantes, o cilíndricas, o hasta en forma de candelabros, más en armonía con una pieza japonesa; sin embargo casi no son de mi agrado y por mi parte he buscado, entre los vendedores de cosas viejas, lámparas de petróleo, lamparillas de noche y lámparas de cabecera de antaño, y he adaptado las bombillas eléctricas.

Los aparatos de calefacción son sin embargo los que más trabajo me han dado. De todos los que designa el término genérico de "estufas", no hay una, en efecto, cuya forma pueda convenir a una pieza japonesa. La estufa de gas emite además un zumbido continuo y, a menos que se haya previsto una chimenea de evacuación, os causa muy pronto dolor de cabeza; la estufa eléctrica sería ideal en este aspecto, si sus formas no fueran tan faltas de gracia. Ciertamente se podría disponer, debajo de los estantes, radiadores semejantes a los que se utilizan en los tranvías, pero no poder ver ya los resplandores del fuego aboliría todo el encanto del invierno y la intimidad familiar sufriría con ello. En lo que me concierne, después de muchas reflexiones, hice construir un gran hogar central como los que se hallan en las casas campesinas y allí coloqué una estufa eléctrica; este dispositivo me permite, a la vez, mantener caliente el agua del té y calentar la pieza y, dejando de lado el alto costo de la operación, desde un punto de vista estético, es más bien un acierto.

Había pues resuelto el problema de la calefacción de manera satisfactoria, pero el cuarto de baño y el *water* iban a causarme nuevas preocupaciones. El dueño del Kairaku-en, al negarse a usar el embaldosado para las tinas y el desagüe, había hecho construir los cuartos de baño de los clientes totalmente con madera; no es necesario decir que el embaldosado es mil veces más económico y más práctico. Se podría emplear una buena madera japonesa para el techo, los pilares y los tabiques, y resignarse para el resto con uno de esos embaldosados vistosos, pero entonces el contraste será chocante. Puede ser pasable si todo es nuevo, pero cuando, con los años, el grano de la madera de las tablas y de los pilares haya tomado pátina y el embaldosado haya conservado su brillantez blanca y lisa, se habrán literalmente "des-

posado la madera y el bambú". Para el cuarto de baño sin embargo, las cosas podrían arreglarse, si acaso, sacrificando un poco el lado práctico en beneficio del buen gusto. Pero al pasar al *water*, los problemas molestos aumentaron.



Cada vez que, en un monasterio de Kioto o de Nara, se me indica el camino al *water* construido a la manera de antaño, penumbroso y pese a ello de una limpieza meticulosa, experimento intensamente la calidad única de la arquitectura japonesa. Un pabellón de té es un lugar agradable, lo admito, mas el *water* de estilo japonés está construido en verdad para la paz del espíritu. Separado siempre del edificio principal, está dispuesto al abrigo de un bosquecillo desde el cual os llega un olor de verde follaje y de musgo; después de haber recorrido una galería cubierta, para dirigirse allá, en cuclillas en la penumbra, bañado en la luz suave de los *shôji* y sumido en sus ensueños, se experimenta, al contemplar el espectáculo del jardín que se despliega debajo de la ventana, una emoción indescriptible. A los encantos de la existencia, el Maestro Sôseki\* agregaba, al parecer, el hecho de ir cada mañana a aliviarse, precisando que se trataba de una satisfacción esencialmente fisiológica; ahora bien, para apreciar plenamente este agrado no hay sitio más adecuado que el *water* de estilo japonés, donde se puede, al abrigo de paredes muy sencillas, de superficie clara, contemplar el azul del cielo y el verde del follaje. A riesgo de repetirme, agregaré por otro lado que cierta cualidad de penumbra, una absoluta limpieza y un silencio tal que el zumbido de un mosquito ofuscaría el oído, son condiciones indispensables. Cuando me encuentro en semejante lugar, me es grato oír la caída de una lluvia suave y regular. Y esto muy en particular en las construcciones propias de las provincias orientales donde se ha dispuesto, a ras del piso, aberturas estrechas y largas para arrojar las barreduras, de modo tal que se pueda oír, muy cerca, el ruido apaciguador de las gotas que, cayendo del borde del tejadillo o de las hojas de árbol, salpiqueen el pie de las linternas de piedra, impregnando el musgo de las baldosas antes de que las enjугue el suelo. En verdad, este lugar conviene al grito de los insectos, al canto de los pájaros, a las noches de luna también; es el sitio



más adecuado para saborear la punzante melancolía de las cosas en todas las cuatro estaciones, y los viejos poetas del *haikai*\* han debido hallar allí innumerables temas. No es pues imposible pretender que es en la construcción del *water* que la arquitectura japonesa alcanza las cimas del refinamiento. Nuestros ancestros, que poetizaban todas las cosas, habían acertado paradójicamente en trasmutar en un lugar de supremo buen gusto el sitio que, de toda la morada, debía ser, por razón de su destino, el más sórdido, y por una estrecha asociación con la naturaleza, a difuminarlo en una red de delicadas asociaciones de imágenes. Comparada con la actitud de los occidentales que, deliberadamente, decidieron que el lugar era sucio y que era necesario evitar la menor alusión en público, infinitamente más cuerda es la nuestra, pues hemos penetrado con ello, ciertamente, hasta la médula del refinamiento. Los inconvenientes, si fuera indispensable hallarlos, serían el alejamiento y la consecuente incomodidad cuando se está obligado a dirigirse allí en plena noche, y, por otra parte, el riesgo de coger un resfriado; con todo si, para valemos de una palabra de Saitō Ryoku.u\* “el refinamiento es cosa fría”, el hecho de que ahí reine un frío igual al del aire libre sería un encanto suplementario. Me disgusta soberanamente que en el cuarto de aseo de estilo occidental de los hoteles, se haya llegado a ofrecer el calor de la calefacción central.

Para un aficionado al estilo arquitectónico del pabellón de té, el *water* de extracción japonesa representa ciertamente un ideal, y conviene perfectamente en efecto a un monasterio donde las edificaciones son relativamente amplias en proporción con el número de los que allí viven, donde la mano de obra jamás falta para el aseo; por el contrario, en una casa ordinaria no es fácil preservar la limpieza. Sobre un piso cubierto de tablas o de esteras, por más que se vigile y se pase el trapo puntualmente, la suciedad de todos modos acaba por saltar a la vista. He aquí por qué se resuelve un buen día a instalar el embaldosado y un tanque con descarga de agua, equipo ciertamente más higiénico y de un mantenimiento más fácil, pero que carece, en cambio, del menor vínculo con el “refinamiento” o el “sentido de la naturaleza”. Situado en una luz cruda, entre cuatro paredes que tiran a blanco, se habrá perdido las ganas de complacerse con la famosa “satisfacción de orden fisiológico” del Maestro Sōseki. Ciertamente es que toda esa blancura es de una limpieza

patente, pero el asunto es saber si valdría la pena prodigar tantos cuidados al sitio destinado a recibir los desechos de nuestro cuerpo. Estaría perfectamente fuera de lugar que la más bella joven del mundo, así tuviera una piel nacarada, exhibiese en público sus nalgas y sus muslos, e igualmente es una total falta de educación iluminar semejante sitio de un modo tan llamativo: basta en efecto que la parte visible sea impecable para que se le otorgue una opinión favorable a la que no se ve. Es infinitamente preferible, en un lugar como aquel, velar todo con una penumbra indistinta y no dejar sino apenas adivinar el límite entre lo que es limpio y aquello que lo es menos. Por todas estas razones, cuando hice construir mi casa, opté por el equipo sanitario, pero me opuse al embaldosado e hice colocar un piso de madera de alcanfor; así esperaba yo poder volver a hallar algo del estilo japonés, pero el problema era el tanque. Me explico: como se sabe, los tanques de descarga de agua son todos de porcelana blanca, con accesorios de metal reluciente. Ahora bien, mis preferencias personales por esta suerte de utensilio, ya sea para uso masculino o femenino, van por la madera. Nada vale tanto evidentemente como la madera encerada, pero la madera bruta misma, con los años, adquiere un bello tono pardo y del grano de la madera se desprende cierto encanto que calma extrañamente los nervios. Debo precisar que para mí el ideal sería uno de esos tanques "en flor de enredadera", hecho de madera y relleno de agujas de criptomera muy verdes, lo que sería agradable de ver y aún más perfectamente silencioso.

Sin llegar a permitirme tamaña extravagancia, quise al menos hacerme fabricar un tanque conforme a mi gusto, dispuesto a que se le adapte un tanque de descarga de agua; pero para obtener un objeto tan singular, se hubiera requerido tantas diligencias y tanto dinero que acabé por renunciar a ello.

Nada tengo, cierto, contra la adopción de las comodidades que ofrece la civilización en materia de alumbrado, de calefacción o de tanques de *water*, pero de todos modos me he preguntado por qué, tales como son las cosas, no les concedemos un poco más de importancia a nuestras costumbres y gustos, y si sería verdaderamente imposible ajustarnos más a ellos.





Hoy están de moda las lámparas eléctricas en forma de faroles portátiles, lo que prueba que nuevamente nos hemos dado cuenta de la suavidad y del calor, que habíamos olvidado un tiempo, propios de esa sustancia que tiene por nombre "papel"; hemos reconocido que, mejor que el vidrio, concordaba con la casa japonesa; pero el sentimiento de esta armonía necesaria no ha tocado aún el comercio de los tanques de *water* o de las estufas.

En materia de calefacción, estoy persuadido, pues lo he probado, que nada vale lo que una estufa eléctrica instalada en el hogar, pero no se ha hallado a nadie capaz de poner a punto ese dispositivo pese a ser sencillo (es cierto que hay braseros eléctricos bastante lamentables, pero como medio de calefacción no valen más que los braseros de carbón); lo cual hace que en el comercio no se encuentre siempre más que esos caloríferos de estilo occidental, perfectamente inadecuados. Admito que es un lujo insistir, en nombre del buen gusto, en estos detalles tan triviales de la vida cotidiana. Alguien habrá para hacerme notar que lo esencial es estar en condiciones de defenderse de los cambios de temperatura y contra el hambre, y que poco importa la forma. De hecho, por orgulloso que se esté de su resistencia, "los días en que la nieve cae son en verdad fríos", y si existe al alcance de la mano un medio eficaz para remediar este inconveniente, está fuera de lugar disputar acerca de su mayor o menor elegancia; es pues inevitable que se tenga ganas de gozar sin reserva mental de este bienestar nuevo, y bien que concibo eso; sin embargo, si Oriente y Occidente hubieran elaborado, cada uno por su parte e independientemente, civilizaciones científicas diferentes, ¿cuáles serían las formas de nuestra sociedad y hasta qué punto serían diferentes de lo que son? He aquí el género de interrogantes que habitualmente me planteo. Supongamos, por ejemplo, que hayamos desarrollado una física, una química que nos fuesen propias; las técnicas, las industrias fundadas en estas ciencias hubieran naturalmente seguido vías diferentes, las múltiples máquinas de uso cotidiano, los productos químicos, los productos industriales ¿no habrían sido mucho más apropiados a nuestro genio nacional? Y tal vez nada impida pensar en que los principios mismos de la física y de la química, considerados desde un ángulo distinto al de los occidentales, se hubieran revelado bajo aspectos diferentes de los que se nos enseña hoy, en lo concerniente, por ejemplo,

a la naturaleza y las propiedades de la luz, de la electricidad o del átomo.

Ignorando todo de la física teórica, no hago en este caso sino dejar correr mi imaginación; para los descubrimientos de orden práctico sin embargo, si hubiéramos seguido direcciones originales, las repercusiones de éstas hubieran sido sin duda alguna considerables en lo tocante al modo de vestirnos, de alimentarnos y alojarnos, lo cual es evidente, pero también las estructuras políticas, religiosas, artísticas y económicas; y es fácil imaginárselo, siendo como es Oriente, que hubiéramos encontrado soluciones radicalmente diferentes.

He aquí un ejemplo muy simple. No hace mucho publiqué en *Bungei-shunjū*\* un artículo donde comparaba la pluma estilográfica y el pincel; pues bien, supongamos que el inventor de la pluma estilográfica haya sido un japonés o un chino de antaño, es evidente que la habría provisto no de una pluma metálica, sino de un pincel. Y no sería tinta azul, sino un líquido análogo a la tinta china lo que se habría ingeniado para hacerlo descender del reservorio hasta los pelos de ese pincel. En consecuencia, siendo inconvenientes los papeles de tipo occidental para el uso del pincel, hubiera sido necesario, para responder a una demanda acrecentada, producir en cantidad industrial un papel análogo al papel japonés, una especie de *hanshi*\* mejorado. Y si el papel, la tinta china y el pincel se hubieran desarrollado en esta vía, la pluma metálica y la tinta occidental jamás habrían conocido su actual boga, los partidarios de los caracteres latinos no habrían logrado ninguna aceptación, y los ideogramas y los *kana*\* habrían sido objeto de una predilección unánime y poderosa. No es todo: nuestro pensamiento y nuestra literatura misma no habrían imitado tan servilmente a Occidente y, quién sabe, quizás nos habríamos encaminado hacia un mundo nuevo enteramente original. Con estas reflexiones, he querido mostrar que la forma misma de un útil de apariencia insignificante podría tener repercusiones casi hasta el infinito.



Bien sé que todo esto no es más que imaginación de novelista, y es evidente que llegados al punto donde estamos ya no es cuestión de retroceder y rehacerlo todo. Por eso, lo que digo no es otra cosa que

desear lo imposible y deshacerme en vanas recriminaciones; pero toda acrimonia puesta de lado, no está sin embargo prohibido, supongo, interrogarnos y buscar en qué medida estamos en desventaja respecto de los occidentales. En una palabra, Occidente ha seguido su vía natural para llegar a su estado actual; en cuanto a nosotros, frente a una civilización más avanzada, no hemos podido hacer más que introducirla en nosotros, pero por carambola nos hemos visto conducidos a bifurcarnos hacia una dirección distinta de la que seguíamos desde milenios: cuántos tropiezos y cuántos chascos, pienso, nos vienen de allí.

Admito de buen grado, prescindiendo de toda vanidad, que no hayamos realizado sino muy escasos progresos en el curso de los últimos cinco siglos. También es cierto que yendo a los campos de la China o de la India, se descubrirían modos de vida que casi no han cambiado desde los tiempos de Buda o de Confucio. Pero sea lo que fuera, la dirección que hemos tomado era sin duda la que convenía a nuestra propia naturaleza. Y puede ser que mucho más tarde, pero de todos modos a fuerza de avanzar a pasos cortos, nada nos diga que un día no habríamos inventado los instrumentos de una civilización avanzada, el equivalente de nuestros tranvías actuales, de nuestros aviones, de nuestra radio, los cuales ya no habrían sido préstamos hechos a extraños, sino objetos realmente adaptados a nuestras necesidades propias.

Ved por ejemplo nuestro cine: difiere del americano tanto como del francés o del alemán por los juegos de sombras, por el valor de los contrastes. Así, aun independientemente de la dirección o de los asuntos tratados, la originalidad del genio nacional se revela ya en la sola fotografía. Ahora bien, nos servimos en este caso de los mismos aparatos, de los mismos reveladores químicos, de las mismas películas; de suponer pues que hayamos perfeccionado una técnica fotográfica que nos sea propia, es lícito preguntarse si no se hubiera adaptado mejor a nuestro color de piel, a nuestra apariencia, a nuestro clima y a nuestros usos.

Y si nosotros mismos hubiéramos inventado el fonógrafo o la radio, es probable que fueran concebidos de manera de resaltar las cualidades propias de nuestra voz y de nuestra música. En su principio, en efecto, nuestra música se caracterizaba por cierta discreción, por la importancia que concede al ambiente, de suerte que, una vez registrada y luego amplificadas por los altoparlantes, pierde una buena mitad de su encanto.

En el arte oratoria, evitamos los gritos, cultivamos la elipsis y sobre todo atribuimos una importancia extrema a las pausas; ahora bien, en la reproducción mecánica del discurso, la pausa es totalmente destruida. Y es así que por haber acogido esos aparatos, hemos sido llevados a desnaturalizar nuestras artes. Mientras que los occidentales, tratándose de aparatos en principio inventados y perfeccionados por ellos y para ellos, los han adaptado, desde el comienzo, a su propia expresión artística. Se puede estimar que, por este simple hecho, hemos sufrido verdaderos daños.



El papel es, se nos dice, invención de los chinos; el caso es que no experimentamos frente al papel de Occidente otra impresión que tener que vemos con una materia estrictamente utilitaria, en tanto que nos basta ver la textura de un papel de la China o del Japón, para sentir una tibieza que nos apacigua. De blancura igual, un papel de Occidente difiere por naturaleza de la de un *hōsho*\* o de un papel blanco de la China. Los rayos luminosos parecen rebotar en la superficie del papel de Occidente, mientras que la del *hōsho* o del papel de la China, semejante a la superficie vellosa de la primera nieve, los absorbe blandamente. Más aún, agradables al tacto, nuestros papeles se pliegan y se arrugan sin ruido. El contacto con ellos es suave y ligeramente húmedo, como el de una hoja de árbol.

En términos generales, la vista de un objeto reluciente nos procura cierto malestar. Los occidentales usan, aun para la mesa, utensilios de plata, de acero, de níquel, que bruñen a fin de hacerlos brillar, mientras que nosotros nos horrorizamos ante todo lo que así resplandece... Ciertamente, nos sucede servimos también de teteras, de copas, de frascos de plata, pero nos cuidamos bien de pulirlos como ellos lo hacen. Muy por el contrario, nos regocijamos al ver empañarse su superficie y, contando con el tiempo, ennegrecerse enteramente; casi no hay casa donde una criada desprevenida no se haya hecho reprender por haber sacado brillo a un utensilio de plata cubierto con una preciosa pátina.

En una época reciente, se ha extendido la costumbre de usar el estaño para la cocina china, y es muy probable que los chinos aprecien

la propiedad de criar pátina de ese metal. Nuevo, recuerda al aluminio, y la impresión que produce nada tiene de agradable; los chinos no lo habrían pues jamás adoptado si no envejeciera bien y acabara por alcanzar de ese modo cierta elegancia. Por otra parte, allí se graban poemas que, con la superficie ennegrecida del estaño, formarán una armonía perfecta. Brevemente, entre las manos de los chinos, ese metal ligero, vulgar y de relumbrón se ha convertido en una materia densa y de buena ley, de reflejos profundos como una cerámica.

Son los chinos aún quienes aprecian la piedra que se llama jade: ¿no sería necesario, en efecto, ser extremo-orientales como nosotros mismos, para hallarles un atractivo a esos bloques de piedra extrañamente turbios, que aprisionan en lo recóndito de su masa sus resplandores huidizos y perezosos, como si en ellos se hubiera coagulado un aire varias veces centenario? ¿Qué puede pues atraernos en una piedra tal como ésta, que carece de los colores del rubí o de la esmeralda y del brillo del diamante? Lo ignoro, pero a la vista de la superficie enturbiada siento que esta piedra es específicamente china, como si su espesor cenagoso estuviera hecho de los aluviones lentamente depositados del pasado remoto de la civilización china, y debo reconocer que no me sorprende ante la dilección de los chinos por semejantes colores y sustancias.

Pasando al cristal de roca, en estos tiempos se ha importado grandes cantidades de Chile, pero comparado con el de Japón, el de Chile peca por exceso de pureza y de limpidez. El cristal que desde siempre se encuentra en la provincia de Ka.i, cuya transparencia está toda enturbiada por ligeras nubes, por ese hecho da la impresión de una mayor densidad; en cuanto al cristal que contiene "pajas", el que en su masa encierra partículas de materia opaca, ese nos brinda un placer aún más vivo.

El vidrio mismo, el de Kanryu, por ejemplo, que habrían obtenido los chinos, ¿no está más cerca de los jades o de las ágatas que de los vidrios de Occidente? Los orientales conocen desde hace largo tiempo los secretos de la fabricación del cristal, pero ésta jamás se ha desarrollado como en Europa; si en cambio la cerámica ha logrado entre nosotros progresos considerables, allí está aún, sin duda alguna, un hecho en relación con nuestro genio nacional.

No es que tengamos prevención a priori contra todo lo que brilla, pero a un brillo superficial y helado, hemos preferido siempre los reflejos



profundos, algo velados; sea, en las piedras naturales tanto como en las materias artificiales, ese brillante ligeramente alterado que evoca irresistiblemente los efectos del tiempo. "Efectos del tiempo", he aquí ciertamente que suena bien, pero a decir verdad, es el brillo que produce la grasa de las manos. Los chinos tienen una palabra para eso, "el lustre de las manos", los japoneses dicen "el desgaste"; el contacto de las manos en el curso de un largo uso, su frotamiento, aplicado siempre a los mismos sitios, produce con el tiempo una impregnación grasienta; en otros términos, ese lustre es la grasa de las manos.

Lo que explica que se haya podido añadir al aforismo "el refinamiento es cosa fría", estas palabras: "y un poco sucia". Sea lo que fuera, es innegable que en el buen gusto del cual nos jactamos entran elementos de una limpieza dudosa y de una higiene discutible. Contrariamente a los occidentales que se esfuerzan por eliminar todo lo que se parezca a una mancha, los extremo-orientales la conservan preciosamente y tal cual para hacer de ella un ingrediente de la belleza. Es una derrota, me diréis, y os lo concedo, pero no es menos cierto que amamos los colores y el lustre de un objeto ensuciado por la grasa, el hollín o la intemperie, o que parece serlo, y que vivir en un edificio o entre utensilios que poseen esa cualidad, nos apacigua el corazón y nos calma los nervios.

Al respecto, siempre he pensado que las paredes de un cuarto de hospital, la indumentaria médica, los instrumentos quirúrgicos no deberían, cuando el paciente es japonés, tener ese brillo metálico o esa blancura uniforme, sino tonos un poco más sombríos y más suaves. Si al enfermo se le cuida en una pieza de estilo japonés de paredes enarenadas, echado sobre esteras, es seguro que su aprensión será menor. Si detestamos ir al dentista se debe por una parte a la repulsión que nos inspira el ruido de la fresa al cavar el diente, pero la culpa se debe también a nuestro pavor ante la superabundancia de los instrumentos de vidrio y de metal deslumbrantes. En una época en que yo sufría una fuerte depresión nerviosa, sólo oír hablar de cierto dentista de vuelta de América y muy orgulloso de su instalación ultramoderna, me ponía la carne de gallina. En cambio, yo iba gustoso donde un dentista que había instalado, como aún se ve en las pequeñas ciudades, un gabinete dental un poco anticuado en una vieja casa de estilo japonés.

Dicho esto, sería enojoso que los instrumentos quirúrgicos fuesen



deslustrados por el tiempo, mas es probable que si la medicina moderna se hubiera constituido en el Japón, se habría imaginado instalaciones o instrumentos más en armonía con la casa japonesa.

He aquí pues otro de los inconvenientes que se siguen para nosotros del empleo de objetos prestados.



Hay en Kioto un restaurante famoso que se llama el *Waranji-ya*. En este establecimiento, los gabinetes particulares, hasta hace poco, no estaban iluminados eléctricamente, sino por arcaicos candelabros que le daban su reputación; en la primavera del año en curso, retorné después de una larga ausencia para advertir que allí también las lámparas eléctricas en forma de faroles portátiles habían hecho su aparición. Pregunté desde cuándo estaba así, se me contestó que desde el año pasado, que muchos clientes hallaban el fulgor de los candelabros demasiado oscuro y que no se había podido hacer de otro modo, pero que a las personas que preferían las cosas de antaño se les ofrecían de todos modos los candelabros.

Yo había ido allá precisamente para darme ese gusto y, por supuesto, solicité un candelabro; es entonces que experimenté por primera vez que ese fulgor incierto era el que auténticamente hacía resaltar la belleza de las lacas japonesas. Los gabinetes particulares del *Waranji-ya* son pequeños salones de té íntimos de una superficie de cuatro esteras y media, en los que los pilares del *toko no ma*\* y el techo tienen reflejos negruzcos, lo cual hace que, aun con una lámpara eléctrica en forma de linterna, reine una impresión de oscuridad. Pero cuando se reemplazó la lámpara por un candelabro más oscuro, todavía, y pude observar las bandejas y los tazones a la luz vacilante de la llama, descubrí en los reflejos de las lacas, profundos y espesos como de un estanque, un encanto nuevo y del todo diferente. Y supe que si nuestros ancestros hallaron ese baño llamado "laca" y se dejaron embrujar por los colores y el lustre de los utensilios cubiertos por ella, no era efecto del azar.

Mi amigo Sabarwal me asegura que en la India, aún hoy, la vajilla de porcelana se desdeña en la mesa; en su lugar, se prefieren a menudo las lacas. Nosotros, al contrario, salvo el arte del té o ciertas circunstan-

cias solemnes, casi no utilizamos sino la cerámica, excepto para las bandejas y los tazones de caldo, pues hemos llegado a considerar las lacas como rústicas y desprovistas de elegancia; ¿mas la falta no se deberá simplemente a la claridad dispensada por los nuevos medios del alumbrado? De hecho, se puede decir que la oscuridad es la condición indispensable para apreciar la belleza de una laca.

En nuestros días se ha llegado a fabricar también "lacas blancas", pero desde siempre la superficie de las lacas habfa sido negra, parda o roja, colores todos que constitufan una estratificación de quién sabe cuántas "capas de oscuridad", que hacían pensar en una materialización de las tinieblas circundantes. Un cofre, una bandeja de mesa baja, un anaquel de laca brillante ornados con polvo de oro, pueden parecer llamativos, chillones, hasta vulgares; pero haced un experimento: sumergid el espacio que los rodea en una negra oscuridad, sustituid luego la luz solar o eléctrica por el resplandor de una sola lámpara de aceite o de una vela, y veréis al punto que estos objetos llamativos adquieren profundidad, sobriedad y densidad.

Cuando los artesanos de antaño recubrían con laca esos objetos, cuando trazaban en ellos dibujos con polvo de oro, tenían necesariamente en la cabeza la imagen de algún aposento tenebroso y apuntaban sin duda al efecto por obtener con una luz indigente; si usaban dorados con profusión, se puede presumir que tenían en cuenta la manera en que éstos se destacarían en la oscuridad ambiente y la medida en que reflejarían la luz de las lámparas. Pues una laca decorada con polvo de oro no está hecha para ser abarcada de un vistazo en un lugar iluminado, sino para ser adivinada en un lugar oscuro, en un fulgor difuso que por instantes revela uno u otro detalle, de modo que, hallándose la mayor parte de su decorado suntuoso constantemente oculto en la sombra, suscite resonancias inexpresables.

Más aún, la brillantez de su superficie destellante refleja, cuando está puesta en un lugar oscuro, la agitación de la llama de la luminaria, descubriendo así la menor corriente de aire que atraviesa de un momento a otro el aposento más calmo y discretamente incita al hombre a la ensoñación. De no estar los objetos de laca en el espacio umbroso, ese mundo de sueño bajo la incierta claridad que secretan velas o lámparas de aceite, ese latido del pulso de la noche que son los parpadeos de la

llama, perderían de seguro buena parte de su fascinación. Así como delgados hilos de agua corriendo sobre las esteras para juntarse en aguas estancadas, los rayos luminosos son captados uno aquí, allá otro, luego se propagan tenues, inciertos, centelleantes, tejiendo sobre la trama de la noche una suerte de damasco hecho con estos dibujos de polvo de oro.

Una vajilla de cerámica no es, por cierto, cosa despreciable, pero a la cerámica le faltan las cualidades de sombra y profundidad de la laca. Al tacto, es dura y fría; permeable al calor, no conviene a los alimentos calientes; sin embargo, el menor choque le hace producir un ruido seco, mientras que la laca, ligera y suave al tacto, no ofusca el oído. Para mí, al sostener en el hueco de la mano un tazón de caldo, nada hay más agradable que la sensación de pesantez líquida, de viva tibieza que experimenta la palma de mi mano. Es una sensación análoga a la que procura al tacto la carne elástica de un recién nacido.

He aquí buenas razones para explicar por qué se sirve todavía hoy el caldo en un tazón de laca, pues un recipiente de cerámica está lejos de ofrecer satisfacciones del mismo género. Y en primer término porque, desde que se levanta la tapa, el líquido contenido en un recipiente de cerámica revela de inmediato su cuerpo y su color. El tazón de laca al contrario, cuando lo destapáis, os da, hasta que lo llevéis a la boca, el placer de contemplar en sus profundidades oscuras un líquido cuyo color se distingue apenas del que tiene el recipiente y que se estanca silencioso en el fondo. Imposible discernir la naturaleza de lo que se halla en las tinieblas del tazón, pero vuestra mano percibe una lenta oscilación fluida; una ligera exudación que recubre los bordes del tazón os muestra que un vapor se desprende, y el aroma que trasmite este vapor os ofrece un sutil sabor anticipado del líquido aun antes de que llenéis vuestra boca. ¡Qué fruición en este instante, qué diferente de lo que se siente ante una sopa servida en un plato blanquecino de estilo occidental! Apenas es exagerado afirmar que es de naturaleza mística, incluso con un saborcillo zenista.



Cuando escucho el ruido semejante a un grito de insecto lejano, ese silbido ligero que taladra los oídos, que emite el tazón de caldo puesto

delante de mí, y saboreo de antemano y en secreto el aroma del líquido, me siento una vez más arrastrado al dominio del éxtasis. Los aficionados al té, se dice, al ruido del agua que hierve y que les evoca el viento entre los pinos, saben de un arrobamiento cercano tal vez a la sensación que experimento.

La cocina japonesa, se ha llegado a decir, no es algo que se come, sino algo que se mira; en un caso como ese, estoy tentado de decir: ¡que se mira y, aún más, que se medita! Tal es, en efecto, el resultado de la silenciosa armonía entre el fulgor de las velas parpadeando en la sombra y el reflejo de las lacas. No hace mucho, el maestro Sôseki celebraba en su *Kusa-makura*\* los colores de nuestros pasteles *yôkan*\*, y en un sentido ¿esos colores no conducen a la meditación? Su superficie turbia, semi-translúcida como jade, esa impresión que dan de absorber hasta en la masa la luz del sol, de entrañar una claridad indecisa como un sueño, ese acuerdo profundo de tonos, esa complejidad, vosotros no la encontraréis en ningún pastel occidental. Compararlos a una crema cualquiera sería superficial e ingenuo.

Poned ahora en una bandeja de pasteles lacada esa armonía coloreada que es un *yôkan*, sumergidla en una sombra tal que se tenga dificultad en discernir el color, no se hará sino más propicia a la contemplación. Y cuando al fin os lleváis a la boca esa materia fresca y lisa, sentís derretirse en la punta de vuestra lengua algo así como una partícula de la oscuridad de la pieza, solidificada en una masa azucarada, y a ese *yôkan*, a fin de cuentas bastante insípido, le halláis una rara hondura que realza el gusto.

Todos los países del mundo han debido buscar ciertamente acordes de colores entre los manjares, la vajilla y hasta las paredes; la cocina japonesa en todo caso, si se sirve en un sitio bien iluminado, en vajilla predominantemente blanca, pierde la mitad de su atractivo. La sopa de *miso*\* rojo, por ejemplo, que consumimos cada mañana, ved un poco su color y comprenderéis fácilmente que se haya inventado en las sombrías casas de antaño. Me ha sucedido un día, convidado a una reunión de té, ver que se me presentaba el *miso*, y a esa sopa cenagosa, color de arcilla, que siempre había tomado sin prestarle atención, le descubrí súbitamente, al verla a la difusa luz de las velas, que se estancaba en el fondo del tazón de laca negra, una real hondura y un color de los más apetitosos.

El *shôyu*\* igualmente —y sobre todo si se le usa, como en la región

de Kioto, para sazonar el pescado crudo, las legumbres encurtidas o hervidas, de esa variedad espesa llamada *tamari*, esa salsa viscosa y luciente— gana mucho al ser visto en la sombra y forma con la oscuridad un acorde perfecto. Por su parte, el *miso* blanco, el *tôfu*\*, el *kamaboko*\*, la sémola de papás, los pescados de carne blanca, en resumen, todos los alimentos blancos no pueden ser resaltados si se alumbra el entorno. Y en primer término el arroz, su sola vista, cuando se le presenta en una caja de laca negra y brillante colocada en un rincón oscuro, satisface nuestro sentido estético y a la vez estimula nuestro apetito. Ese arroz immaculado, cocido a punto, amontonado en una caja negra que, desde el instante en que se levanta la tapa, emite un cálido vapor, y cada grano del mismo brilla como una perla, no hay un solo japonés que a su vista no experimente su irremplazable generosidad. Una vez llegado a este punto, uno se da cuenta de que nuestra cocina se acuerda con la sombra, que entre ella y la oscuridad existen lazos indestructibles.



Soy totalmente profano en materia de arquitectura pero me he dejado contar que en las catedrales góticas de Occidente la belleza residía en la altura de los techos y en la audacia de las agujas que se clavan en el cielo. Al contrario, en los edificios religiosos de nuestro país, las obras son aplastadas por las enormes tejas de cobija y su estructura desaparece íntegramente en la sombra profunda y vasta que proyectan los cobertizos. Visto de fuera, y eso es válido no sólo para los templos sino también para los palacios y las viviendas del común de los mortales, lo que primero llama la atención es el techo inmenso, esté cubierto de tejas o de cañas, y la espesa sombra que reina bajo el cobertizo. Tan espesa a veces que en pleno día, en las tinieblas cavemosas que se extienden más allá del cobertizo, se distingue apenas la entrada, las puertas, los tabiques o los pilares. En la mayoría de los edificios antiguos, y esto es cierto tanto para los edificios imponentes tales como el Chion-in\* o los Hongan-ji\* como para una casa campesina al fondo de una campiña perdida, si se compara la parte inferior, debajo del cobertizo, con el techo que corona a este último, se tiene la impresión, al menos visual, de que la parte más pesada, más alta y más extensa es el techo.



Es así que cuando emprendemos la construcción de nuestras viviendas, lo primero que hacemos es desplegar el techo tal como una sombrilla que determina en el suelo un perímetro protegido del sol, luego en esta penumbra disponemos la casa. Por supuesto, una casa de Occidente tampoco puede carecer de techo, pero su destino principal no es tanto servir de barrera a la luz solar sino proteger de la intemperie; se le construye pues de tal modo que propague el mínimo posible de sombra, y un simple vistazo a su aspecto exterior permite reconocer que se ha buscado para el interior la mayor exposición a la luz. Si el techo japonés es un parasol, el occidental no es nada más que un sombrero. Mejor dicho, como en una gorra, los bordes se reducen a tan poca cosa que los rayos directos del sol pueden dar en las paredes hasta a ras del techo.

Si, en la casa japonesa, el sobradillo del techo avanza tan lejos, eso se debe al clima, a los materiales de construcción y a otros diversos factores sin duda. A falta, por ejemplo, de ladrillos, de vidrio, de cemento, habría sido necesario, a fin de proteger las paredes contra las ráfagas de lluvia laterales, proyectar el techo hacia delante, al punto que el japonés, quien ciertamente hubiera preferido también una pieza clara a otra oscura, ha sido de este modo obligado a hacer de la necesidad virtud. Pero lo que se llama la belleza no es corrientemente sino una sublimación de las realidades de la vida, y es así que nuestros ancestros, forzados a morar, quieran o no, en cuartos oscuros, descubrieron un día la belleza en el seno de la sombra, y pronto llegaron a servirse de la sombra en vista de obtener efectos estéticos.

De hecho, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego del grado de opacidad de la sombra, prescinde de todo accesorio. El occidental, al ver esto, queda sorprendido por tal sobriedad y cree hallarse ante paredes grises desprovistas de todo ornamento, interpretación perfectamente legítima desde su punto de vista, pero que prueba que no ha calado en el enigma de la sombra.

En cuanto a nosotros, no contentos con eso, en el exterior de esas piezas donde los rayos solares ya no penetran sino muy difícilmente, proyectamos un ancho cobertizo, establecemos una barandilla, para alejar aún más la luz solar. Y en el interior de la pieza en fin, los *shōji* no dejan entrar, de la luz devuelta por el jardín, sino un reflejo tamizado.



Ahora bien, es precisamente esta luz indirecta y difusa el factor esencial de la belleza de nuestras moradas. Y para que esta luz agotada, atenuada, precaria, impregne a fondo las paredes de la habitación, a estas paredes enarenadas, las pintamos adrede con colores neutros. Si se usa, en efecto, pinturas brillantes para los depósitos, las cocinas o los pasillos, las paredes de las habitaciones son casi siempre enarenadas y muy raramente lustrosas. Pues si fueran brillantes, todo el encanto, sutil y discreto, de esta luz indigente, se desvanecería.

Nos complacemos en esta claridad tenue, hecha de luz exterior de incierta apariencia, pegada a la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva a duras penas un último resto de vida. Para nosotros, aquella claridad sobre una pared, o más bien esta penumbra, vale todos los ornamentos del mundo y su vista jamás nos cansa.

En tales condiciones, es evidente que estas paredes enarenadas deben ser recubiertas con un color uniforme para no perturbar esa claridad; si, de una pieza a la otra, el color de fondo puede variar ligeramente, la diferencia en todo caso no puede ser sino ínfima. No será una diferencia de tinte, sino sobre todo una variación de intensidad, apenas más que un cambio de humor de quien las mira. De este modo, gracias a una imperceptible diferencia en el color de las paredes, la sombra de cada pieza se distingue por un matiz de tono.

Tenemos, en fin, en nuestros cuartos de estar, un hueco al que llamamos *toko no ma*, y que ornamentamos con una pintura, un arreglo floral, pero la función esencial de esta pintura o de estas flores no es en sí misma decorativa, pues se trata más bien de añadir a la sombra una dimensión en el sentido de la profundidad. En la selección misma de la pintura que allí colgamos, lo que en primer término buscamos, es la armonía entre ésta y las paredes del *toko no ma*, lo que llamamos *toko-utsuri*. Siempre por la misma razón, atribuimos a la instalación una importancia igual a la del valor gráfico del caligrama o del dibujo, ya que un *toko-utsuri* inarmónico quitaría todo interés a la obra maestra menos discutida. Puede suceder en cambio que una caligrafía o una pintura de por sí muy ordinaria, colgada en el *toko no ma* de un salón, forme un acorde perfecto con la pieza y que, por ello, ésta y la obra misma resulten beneficiadas.

Pero, diréis, ¿en qué consiste este acuerdo cuando se trata de una

obra de arte ella misma insustancial? Reside habitualmente en el aspecto antiguo del papel, el color de la tinta, o las resquebrajaduras del marco. Un equilibrio se establece entonces entre ese aspecto antiguo y la oscuridad del *toko no ma* o de la misma pieza. Cuando se visitan los famosos santuarios de Tokio o de Nara, se os muestra corrientemente, suspendido en el *toko no ma* de una gran sala completamente al fondo, alguna pintura de la que os dicen que pertenece al tesoro del monasterio, pero en ese hueco, por lo general tenebroso en pleno día, es imposible distinguir su dibujo; uno queda pues reducido, a la vez que se escucha las explicaciones del guía, a tratar de adivinar los rastros de una tinta evanescente, y a imaginar que allí sin duda se halla una obra espléndida. Pese a ello, se siente que existe una exacta armonía entre esa vieja pintura marchita y el oscuro *toko no ma*, pues bien visto carece de importancia que su dibujo sea difuminado, y que esta imprecisión al contrario es justamente lo adecuado.

En un caso como ese la pintura no es en suma sino una "superficie" modestamente destinada a recoger una luz débil e indecisa cuya función es absolutamente la misma que la de una pared enarenada. Esa es la razón por la que atribuimos una importancia tan grande, en la elección de una pintura, a la edad y a la pátina, pues una pintura nueva, fuese con tinta diluida o de colores pálidos, si no se le presta atención, amenaza con destruir la sombra del *toko no ma*.



Si se comparase una habitación japonesa con un dibujo a tinta china, los *shôji* corresponderían a la parte donde la tinta está más diluida, el *toko no ma* al sitio donde ésta es más espesa. Cada vez que miro un *toko no ma*, esa obra maestra del refinamiento, me maravillo al constatar hasta qué punto los japoneses han penetrado los misterios de la sombra, y con qué ingeniosidad han sabido utilizar los juegos de sombra y de luz. Y eso sin una busca particular en pos de tal efecto preciso. En una palabra, sin otro medio que la madera sin apresto y paredes desnudas, se ha reservado un espacio hacia atrás, donde los rayos luminosos que allí se dejan penetrar engendran, aquí y allá, rincones vagamente oscuros. Y sin embargo, al contemplar las tinieblas agazapadas detrás de la viga

superior, alrededor de un florero, debajo de un estante, y a sabiendas de que no son sino sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos sitios encierra un espesor de silencio, que una serenidad eternamente inalterable reina sobre esta oscuridad. Finalmente, cuando los occidentales hablan de "misterios del Oriente", es muy posible que por ello entiendan esa calma algo inquietante que secreta la sombra cuando posee aquella cualidad.

Yo mismo, cuando niño, al atreverme a echar un vistazo al fondo del *toko no ma* de un salón o de una "biblioteca", que el sol jamás roza, no podía defenderme de una indefinible aprensión, ni de un estremecimiento. Pero entonces, ¿dónde está la clave del misterio? Pues bien, traicionaré el secreto: bien considerado, no es sino la magia de la sombra; acorralad esa sombra producida en todos los rincones y el *toko no ma* retomará a su realidad trivial de espacio vacío y desnudo. Pues es allí donde nuestros ancestros se han mostrado geniales: en el universo de sombra deliberadamente creado al delimitar un espacio rigurosamente vacío, han sabido conferir una calidad estética superior a la de cualquier fresco o decoración. En apariencia, allí no hay más que un puro artificio, pero de hecho las cosas son mucho menos simples.

Se imaginará fácilmente, por ejemplo, que el recorte de la ventana en el lado del hueco, que la hondura de las hornacinas, que la altura de los pilares, cada cual ha exigido una busca difícil que escapa al ojo, y en cuanto a mí en todo caso, cuando me encuentro en el fulgor macilento de los *shôji* de una "biblioteca", me olvido del tiempo que pasa. Este término "biblioteca" proviene de que antaño, como el nombre lo indica, uno se acomodaba allí para leer; es la razón de ser de la ventana que allí se ha abierto, pero ésta se ha convertido más tarde en un simple pasaje de luz para el *toko no ma*; a menudo ya no es ni eso, sólo un dispositivo destinado a reducir al nivel deseado, filtrándola a través del papel de los *shôji*, la luz exterior que se introduce por allí. A decir verdad, la luz que ilumina el reverso de esos *shôji* toma un color frío y apagado. Como si los rayos solares a duras penas llegados hasta allí desde el jardín, después de haberse deslizado bajo el barandal, hubieran perdido la fuerza de iluminar, como si estuvieran anémicos al punto de no contar con ningún otro poder que el de acentuar la blancura del papel de los *shôji*.

Me sucede a menudo detenerme a contemplar la superficie del papel, iluminado sin estar sin embargo deslumbrante; en las salas inmensas de los monasterios por ejemplo, la claridad está atenuada, a causa de la distancia que las separa del jardín, a tal punto que su penumbra macilenta es sensiblemente la misma que en el verano o el invierno, con buen tiempo o con tiempo nublado, mañana, tarde o noche. Los rincones sombríos que se forman en cada compartimiento del marco de los *shôji* de armadura apretada, semejan otros tantos regueros polvorientos e inducirían a creer en una impregnación del papel, inmutable para siempre. En esos momentos, llego a dudar de la realidad de esta luz de ensueño, y entorno los ojos. Pues me produce el efecto de una bruma ligera que embotara mis facultades visuales.

Los reflejos blanquecinos del papel, como si fueran impotentes para mellar las espesas tinieblas del *toko no ma*, rebotan en cierto modo en estas tinieblas, revelando un universo ambiguo donde la sombra y la luz se confunden. Vosotros mis lectores, ¿no habéis jamás experimentado, al ingresar en una de estas salas, el sentimiento de que la claridad que flota, difusa, en la pieza, no es una claridad ordinaria, sino que posee una cualidad rara, un peso particular? ¿No habéis sentido jamás esa suerte de inquietud que es la que se experimenta frente a la eternidad, como si permanecer en este espacio hiciera perder la noción del tiempo, como si los años corrieran sin que uno lo notara; de creer que, en el instante de dejarlo, uno se habrá convertido súbitamente en un anciano canoso?



Ahora, id hasta la pieza más apartada, muy al fondo de esos vastos edificios; los tabiques móviles y los biombos dorados, puestos en una oscuridad donde ninguna luz exterior jamás penetra, recogen el extremo cabo de la claridad del lejano jardín del que no sé cuántas salas lo separan: ¿no habéis percibido jamás sus reflejos irreales como un sueño? Esos reflejos semejantes a una línea de horizonte en el crepúsculo, difunden en la penumbra circundante un pálido destello áureo, y dudo que en alguna parte el oro pueda tener una belleza más punzante.

Me ha sucedido, al pasar delante, de volverme mil y mil veces para verlos aún; ahora bien, a medida que la visión perpendicular cede su lugar

a la visión lateral, la superficie del papel dorado empieza a emitir un resplandor suave y misterioso. No es un centelleo rápido, sino más bien una luz intermitente y franca, tal como la de un gigante cuya faz cambiara de color. A veces la polvareda de oro, que hasta entonces no devolvía sino un reflejo atenuado, como adormecido, en el instante preciso en que se pasa al lado se enciende con un súbito resplandor, y uno se pregunta, estupefacto, cómo se ha podido condensar una luz tan intensa en un lugar tan sombrío.

Es entonces que he sabido por primera vez las razones que han movido a los antiguos a cubrir de oro las estatuas de sus budas y por qué enchapaban con oro las paredes de las piezas donde moraba gente de calidad. Nuestros contemporáneos, que viven en casas claras, ignoran la belleza del oro. Pero nuestros ancestros que habitaban viviendas oscuras, si sentían la fascinación espléndida de ese color, conocían también sus virtudes prácticas. Pues en estas residencias parcamente iluminadas, el oro sin duda alguna desempeñaba el rol de un reflector. En otras palabras, el uso que se hacía del oro en panes o en polvo no era un lujo vano, ya que contribuía, por la utilización juiciosa de sus propiedades reflectoras, a incrementar la luz. Si se admite esto, se comprenderá el extraordinario favor de que gozaba el oro: mientras que el brillo de la plata y de los otros metales se empaña muy pronto, el oro por el contrario ilumina la penumbra interior sin perder nada de su brillantez.

Decía, líneas arriba, que las lacas con polvo de oro estaban hechas para ser vistas en un lugar oscuro; lo cual no vale sólo para las lacas: si en las telas antiguas se usaba profusamente hilos de oro y de plata, es evidente que obedecía a la misma razón. ¿El mejor empleo de esto no es esa estola de brocado que los monjes llevan alrededor del cuello? En nuestros días, los edificios religiosos de las ciudades son en su mayoría construcciones claras, adecuadas para atraer a la muchedumbre de fieles; en tales edificios esas estolas parecen inútilmente vistosas e inspiran muy rara vez respeto, así se luzca en el cuello del prelado más digno; pero en los mismos religiosos, sentados en fila con ocasión de un oficio litúrgico antiguo celebrado en cualquier monasterio histórico, uno se ve forzado a admirar la armonía que establecen la piel arrugada de los viejos monjes, el centelleo de las lámparas delante de las estatuas de los budas y la textura de esos brocados, y se aprecia hasta qué punto se ha acrecentado



la solemnidad del momento; pues exactamente como en el caso de las lacas doradas, la mayoría de los dibujos tornasolados del tejido desaparece en la sombra, pues las hebras de oro y de plata no hacen sino lanzar de un momento a otro un breve relámpago.

Por la misma razón, pero bien puede ser que sea yo el único en sentirlo, estimo que nada forma un contraste más feliz con la tez de los japoneses que un traje de *no*\*. Demás está decir que muchos de estos ropajes son de brillantes colores, que en ellos se ha sembrado el oro y la plata profusamente; por otra parte, el actor que los lleva en el escenario no está maquillado como el actor de *kabuki*\*, pero ni la piel morena con reflejos rojizos característica de los japoneses ni el rostro de tez marfil amarillado no tienen nada de particularmente atractivo; ahora bien, pese a ello, cada vez que veo un drama *no*, quedo embargado de admiración. Ciertamente los vestidos exteriores de dibujos tejidos o bordados de oro y plata sientan muy bien, y las capas, túnicas o prendas de cacería, verde oscuro o rojo caqui, y los vestidos de mangas estrechas o los amplios pantalones de un blanco inmaculado no lo son menos. Cuando por casualidad el actor es un hermoso adolescente, la finura de la piel, el frescor de las mejillas que tienen el brillo de la juventud, se ven realzadas, desprenden una seducción que no es la de una piel femenina, y uno se da cuenta de que era eso lo que hacía perder el juicio a los grandes señores de antaño, pèrdidamente enamorados de la belleza de sus mimados.

En el *kabuki*, el esplendor de los vestidos, en las piezas históricas o en los intermedios coreográficos, en nada le cede al del *no*, y se le tiene generalmente por hecho que en atracción erótica este teatro supera infinitamente al *no*; ahora bien, quien frecuente con asiduidad ambos espectáculos, caerá en la cuenta, pienso, que en realidad es todo lo contrario. Para quien no ha visto sino algo, el erotismo del *kabuki* parece indiscutible, tanto como su belleza; no veo inconveniente en que así haya sido antaño, pero en nuestros días, en los escenarios iluminados a la moda occidental, sus vivos colores naufragan sin remedio en la vulgaridad y muy pronto cansan.

Lo que es cierto para la indumentaria lo es también para el maquillaje: se puede hallar belleza en un rostro todo él fabricado, pero nunca se tendrá la emoción que despierta la belleza sin afeites. El actor



de *no*, en lo que le respecta, sube al escenario con el rostro, el cuello, las manos que la naturaleza le ha provisto. En esas condiciones, sus rasgos carecen de otra seducción que no sea la que propiamente les pertenece, sin que nuestros ojos puedan ser por nada del mundo engañados. Es pues imposible, en el caso del actor *no*, que su rostro desnudo decepcione tal como lo puede hacer el de un actor que, en el *kabuki*, interprete los roles de mujeres o de galán joven.

Lo que en cambio nos sorprende es el extraordinario relieve que cobra su belleza desde el instante que se pone los vestidos recargados de la época guerrera, que a primera vista no parecen tan apropiados para quien tiene nuestro color de piel. Hogaño, he tenido la suerte de ver a *Kongô-ïwao*\* en el rol de Yang Kuei-fei\* del *no* "El Emperador", y nunca he olvidado la sublime belleza de sus manos entrevistas por las aberturas de las mangas. Contemplaba esas manos, luego yo me veía mis propias manos, puestas sobre mis rodillas. Si esas manos parecían tan hermosas, eso provenía ciertamente del movimiento delicado que las animaba de la muñeca a la punta de los dedos, de la disposición además, supremamente estudiada, de los dedos mismos; una duda sin embargo subsistía en mí: ¿de dónde podía provenir ese brillo de la piel, del que se hubiera dicho se desprendía de una fuente de irradiación interior? ¡Vaya; si no son sino manos de japonés de las más corrientes, y de hecho, por el tinte de la piel, nada las distinguía de mis propias manos, allí, en mis rodillas! Dos, tres veces, yo comparaba con las mías las manos de Kongô en el escenario delante de mí, pero por más que comparaba esas manos estaban siempre parejas. Y pese a ello, cosa extraña, esas mismas manos que, en el escenario, adquirían una belleza casi inquietante, sobre mis rodillas no eran más que manos triviales.

Este fenómeno no es por otra parte algo exclusivo de Kongô. En el *no*, la porción del cuerpo que el vestido deja ver al descubierto es en verdad ínfima, a lo más es el rostro y el cuello y la mano, de la muñeca a la punta de los dedos; mejor, en un papel de mujer como el de Yang Kuei-fei, el actor lleva máscara, de modo que el rostro mismo está oculto, pero entonces la tez de esta ínfima porción descubierta produce un efecto prodigioso. Este efecto era particularmente impresionante en Kongô, mas las manos de un actor cualquiera, honestas y triviales manos de japonés medio, provocan así una seducción que os hace abrir los ojos

de par en par, seducción que hubiera pasado inadvertida de haber llevado un vestido moderno. Y lo repito, no es eso en modo alguno una cualidad propia del actor, sea éste un muchacho agraciado o un hombre guapo.

Otro ejemplo: es inconcebible que en la vida cotidiana los labios de un hombre ordinario nos atraigan; ahora bien, en el escenario del *no*, su color moreno rojizo, su piel ligeramente húmeda, sugieren una elasticidad carnal superior a la de los labios pintados de una mujer. Bien puede ser que eso provenga del hecho de que el actor, para cantar, se humedece sin cesar los labios con saliva, pero no puedo creer que esa sea la única razón. Sucede lo mismo con el actor niño cuyas mejillas encendidas ofrecen colores más frescos. Mi experiencia personal me dice que este efecto es más nítido cuando lleva vestidos en los que el verde domina; en ese caso, la rubicundez, ya manifiesta en un niño de tez clara, está aún mejor resaltada en quien tiene la tez oscura. Pues en el niño de tez clara, el contraste entre su palidez y ese rojo siendo muy marcado, el efecto de los colores profundos del vestido se acentúa demasiado, mientras que en el niño de tez oscura, de mejillas morenas, el rojo resalta menos, de suerte que el vestido y el rostro se aclaran recíprocamente. El verde sobrio y el pardo mate, ambos neutros, resaltándose mutuamente, favorecen la piel del hombre amarillo al punto de llamar la atención.

Quizá exista en otra parte semejante belleza, creada por el simple acuerdo de los colores; lo cierto es que si por desgracia el *no* llegara, como el *kabuki*, a recurrir a los medios modernos de iluminación, no cabe duda de que, bajo el choque de esta luz brutal, sus virtudes estéticas volarían en pedazos. Es pues absolutamente esencial que el escenario del *no* mantenga su oscuridad original, y tanto mejor le convendrá un local cuanto más viejo sea. Un tablado cuyo piso luzca con brillo natural, pilares y tabiques de reflejos sombríos, una oscuridad que, caída del techo, se extienda por sobre la cabeza del actor como una campana inmensa, he aquí el lugar teatral mejor adaptado; desde este punto de vista, presentar el *no*, como se ha hecho recientemente, a la *Asahi-kaikan* o al *Kokai-do*, tal vez no sea en sí mismo algo malo, pero el *no* pierde con ello no menos de una buena mitad de su sabor auténtico.



Esta cualidad intrínseca del *no* y la belleza que engendra forman un universo de sombra singular que en la actualidad no se le ve más que en el escenario, pero que antaño no debían ser extrañas en igual grado a la vida real. ¿Cómo es eso?, me diréis. Es que la oscuridad que reina en el escenario del *no* es la misma que la de las moradas de esos tiempos; en lo tocante a los dibujos y a los acordes de color de los vestidos del *no*, si son algo más vivos tal vez que en la realidad, no son menos análogos en el conjunto a los vestidos que llevaban los nobles y los señores de la época. En este punto de mis reflexiones, trato de imaginarme, y esta idea me fascina, la arrogante traza, comparada con la nuestra, de esos japoneses de antaño, y singularmente de los hombres de armas que llevaban los suntuosos trajes de la época de las guerras civiles o de Momoyama\*. El *no* en verdad muestra en su forma más alta la belleza de los hombres de nuestra raza; qué imponente y majestuoso debía ser el paso de esos veteranos de los antiguos campos de batalla cuando, con sus rostros burilados por el viento y la lluvia, enteramente negros con los pómulos salientes, vestían esas capas, esas prendas de gran pompa, esos trajes de ceremonia de semejantes colores, chorreantes de luz. Estoy persuadido de que todos los que gozan viendo el *no* se complacen en cierta medida en asociaciones de esta laya y hallan una delectación retrospectiva, del todo extraña a la actuación misma, en decirse que este universo de la escena, subido de color, había tenido antaño una existencia real.

Al contrario, el tablado del *kabuki* permanece hasta el fin como un universo de ficción, sin relación con la belleza de nuestra tierra. Eso es cierto, claro está, respecto de la interpretación de la belleza masculina, pero aún más de la femenina: me es imposible imaginar que las mujeres de antaño hayan sido seres semejantes a los que hoy vemos en la escena. En el *no*, el actor que tiene un rol de mujer lleva ciertamente una máscara, y en consecuencia también él se aleja de la realidad, mas dicho esto, los intérpretes de los papeles femeninos del *kabuki* tampoco dan una impresión de autenticidad. La falta estriba con seguridad en la iluminación demasiado cruda de la escena; en la época en que aún no se disponía de los medios modernos de iluminación, en la época en que los cirios y las velas dispensaban una débil claridad, esta forma de teatro, y singularmente los papeles femeninos, ¿no estaban un poco más cerca de la verdad?

Al respecto, se acostumbra decir que, en el *kabuki* actual, ya no hay actores especializados en los usos femeninos de una feminidad tan verosímil como los de otro tiempo, pero no es de ningún modo cierto que sean las aptitudes ni la belleza de los actores que estén en discusión. Pues si a esos actores de antaño se les hubiera colocado en un escenario iluminado como los de hoy, no cabe duda de que los contornos angulosos de su silueta masculina hubiesen saltado a los ojos: ¿no es en efecto la oscuridad que desvanecía en buena medida este defecto? Viendo a Baikô\*, hacia el fin de su vida, en el rol de O.Karu\*, yo había tenido un sentimiento agudo de ello. Es entonces que me di cuenta de que eso que mataba la belleza del *kabuki* era esa iluminación inútilmente exagerada.

Un aficionado distinguido de Osaka me decía que en cierto tiempo, en los comienzos de Meiji, se había utilizado lámparas de petróleo para iluminar el teatro de muñecos de *bunraku*\*, y me aseguraba que éste era entonces, infinitamente más que ahora, rico en resonancias. Hoy mismo, encuentro en esos muñecos una vida más auténtica que en los papeles femeninos del *kabuki*; ahora bien, bajo la incierta luz de esas lámparas, los muñecos debían perder la dureza de rasgos que les es propia, sus reflejos brillantes de blanco de China debían quedar esfumados, y al imaginarse lo que ganaban en flexibilidad y la sobrecogedora belleza de la escena en aquellos tiempos, me siento sacudido por un involuntario escalofrío.



Como se sabe, en el teatro *bunraku* los muñecos femeninos no son otra cosa que cabeza y manos. El traje de cola larga que se supone recubrir el tronco y las piernas, basta con que los animadores introduzcan allí sus manos para suscitar la ilusión del movimiento; estimo por mi parte que tal procedimiento se acerca mucho a la verdad, pues las mujeres de antaño no tenían existencia real sino por encima del cuello y al cabo de las mangas; el resto desaparecía íntegramente en la oscuridad. En esos tiempos, las mujeres de los medios superiores a la clase media no salían sino muy rara vez, y aun así sólo lo hacían acurrucadas al fondo de un palanquín, temerosas de ser vistas en la calle; no es pues en modo alguno

exagerado decir que, por lo general confinadas en una pieza de sus sombrías viviendas, día y noche sepultadas en la oscuridad, ellas no revelaban su existencia más que por su rostro.

Los vestidos, por otra parte, más alegres que los de hoy para los hombres, lo eran relativamente menos para las mujeres. Las jóvenes y las mujeres de las casas burguesas usaban incluso, bajo el antiguo régimen militar, colores increíblemente apagados; en una palabra, el traje no era sino una parcela de sombra, nada más que una transición entre la sombra y el rostro.

El maquillaje comprendía, entre otros recursos, el ennegrecimiento de los dientes; uno se puede preguntar si el objeto de esta práctica, una vez colmado de oscuridad todo el espacio salvo el rostro, era dar un toque de sombra hasta en la boca. Concebida así, la belleza femenina ya no se da en nuestros días si no es en algunos lugares muy particulares, tal como la Casa Sumiya de Shimabara\*. Me es posible sin embargo representarme más o menos a las mujeres de otro tiempo, cuando recuerdo la silueta de mi madre, cosiendo, en los años de mi infancia, al fondo de nuestra casa de Nihon-bashi\*, a la rala luz que venía del jardín. Hasta esa época, hablo de los años veinte de Meiji (hacia 1890), se construían las casas burguesas de Tokio de tal modo que eran muy sombrías, y mi madre, mis tías, alguna de nuestras parientes, en suma la mayoría de las mujeres de esta generación tenían los dientes ennegrecidos. No he conservado el recuerdo de sus vestidos de casa, mas cuando se vestían para salir, llevaban muy a menudo telas que tiraban a gris y con pequeños dibujos. Mi madre era muy bajita, apenas de cinco pies, pero no era la única, ya que era la talla común de las mujeres de la época. Exagerando, podría decirse que estas mujeres eran incorpóreas. De mi madre, veo el rostro, las manos, vagamente los pies, mas mi memoria nada ha retenido que se relacione con el resto del cuerpo.

Al respecto, me viene a las mientes el torso de la famosa estatua de Kannon\* del Chûgû-ji\*: ¿no es el verdadero tipo de la mujer japonesa del pasado? Ese pecho chato como una tabla a la que se aplican senos de una delgadez de papel, ese talle apenas menos espeso que el pecho, esas caderas, esa grupa, esa espalda completamente derechas, ese tronco enteramente estrecho y delgado al punto de ser desproporcionado con relación al rostro y los miembros, esta ausencia de espesor que, más que



una criatura carnal, evoca la rigidez de un madero, ¿no era en su conjunto la estructura del cuerpo femenino de antaño? Aún hoy, sucede a veces encontrarse con mujeres de torso modelado en esa forma entre las ancianas damas de las familias tradicionales o entre las *geishas*.

Ante esta imagen, pienso irresistiblemente en la vara que constituye la armadura de los muñecos. En verdad, el torso es entonces un soporte destinado a recibir el traje, y nada más. Esas mujeres cuyo torso se reduce así al estado de soporte, están hechas de una superposición de quién sabe cuántos espesores de seda o algodón, y si se les desvistiera no quedaría de ellas, tal como para los muñecos, sino una vara ridículamente desproporcionada. En el pasado, eso sería aceptable, pues para esas mujeres que vivían en la sombra y no tenían nada más que un rostro blanquecino, no era necesario que tuvieran un cuerpo. Y mirándolo bien, para los que cantan la triunfante hermosura de la carne de la mujer moderna, debe ser bien difícil imaginarse la belleza fantasmal de aquellas mujeres.

Algunos dirán que la falaz belleza creada por la penumbra no es la belleza auténtica. Sin embargo, tal como yo lo decía líneas arriba, nosotros los orientales creamos belleza haciendo que nazcan sombras en lugares por sí mismos insignificantes.

*Ramajes  
reunidos y atados  
he aquí una choza  
desatados tendréis  
el llano como antes*

dice el viejo poema, y nuestro pensamiento en resumen procede de un modo análogo: creo que la belleza no es una sustancia en sí, sino nada más que un dibujo de sombras, que un juego de claroscuro producido por la yuxtaposición de sustancias diversas. Tal como una piedra fosforescente que, puesta en la oscuridad, emite un resplandor, pierde, expuesta a la luz del día, toda su fascinación de preciosa joya, así la belleza pierde su existencia si se le suprime los efectos de sombra.

En pocas palabras, nuestros ancestros tenían a la mujer, a semejanza de los objetos de laca decorados con polvo de oro o de nácar, por una criatura inseparable de la oscuridad, y tanto como fuera posible, se



esforzaban en sumergirla íntegramente en la sombra; de allí, esas largas mangas, esas largas colas que velaban de sombra las manos y los pies, de tal suerte que la única parte aparente, a saber la cabeza y el cuello, adquirían un relieve sorprendente. Bien es cierto que, comparado con el de las mujeres occidentales, su torso desmesurado y plano podía pasar por feo. Pero de hecho olvidamos lo que nos es invisible. Tenemos por inexplicable lo que no se ve. Quien, cueste lo que cueste, quisiera ver esta fealdad no lograría sino destruir toda belleza, tal como si se dirigiera una lámpara de cien bujías hacia el *toko no ma* de un pabellón de té.



¿Pero por qué esta propensión a buscar la belleza en lo oscuro se manifiesta con tanta fuerza entre los orientales solamente? Occidente también, no hace mucho, ignoraba la electricidad, el gas, el petróleo, pero por lo que sé, jamás ha sentido sin embargo la tentación de deleitarse con la sombra. Desde siempre, los espectros japoneses han estado desprovistos de pies; los espectros de Occidente bien que los tienen, pero en cambio sus cuerpos son, al parecer, completamente translúcidos. Fuera de semejantes detalles, resulta que nuestra misma imaginación se mueve en tinieblas negras como laca, mientras que los occidentales atribuyen a sus espectros hasta la limpidez del cristal. Los colores que nos gustan para los objetos de uso cotidiano, son estratificaciones de sombra: los que prefieren los occidentales son los colores que condensan en ellos todos los rayos del sol. En la plata y el cobre, apreciamos la pátina; ellos la tienen por sucia y antihigiénica, y no están contentos hasta que el metal brille a fuerza de ser bruñido. En los cuartos, evitan cuanto pueden los rincones y blanquean el techo y las paredes que los rodean. Aun en el diseño de los jardines, allí donde nosotros hacemos sitio para bosquillos umbrosos, ellos despliegan extensos cuadros planos de césped.

¿Cuál puede ser el origen de una diferencia tan radical en los gustos? Bien considerado, es debido a que nosotros los orientales buscamos acomodarnos a los límites que se nos imponen, a que desde siempre nos hemos contentado con nuestra condición presente; no experimentamos

en consecuencia ninguna repulsión con respecto a lo que es oscuro, nos resignamos a ello como a lo inevitable: si la luz es pobre, ¡pues que lo sea!, mejor, nos hundimos con delicia en las tinieblas y les descubrimos una belleza que les es propia.

Los occidentales por el contrario, siempre al acecho del progreso, se agitan sin cesar en pos de un estado mejor que el presente. Siempre en busca de una claridad más viva, se han afanado —pasando de la vela a la lámpara de petróleo, de la lámpara de petróleo al mechero de gas, del mechero de gas al alumbrado eléctrico— en acosar el menor rincón, el último refugio de la sombra.

Puede ser que la causa de ello sea una diferencia de carácter; quisiera, a pesar de todo, examinar cuáles pueden ser las repercusiones de la diferencia de los colores de la piel. Toda la vida se ha tenido entre nosotros la piel blanca como más noble y más hermosa que la piel morena, mas dicho esto, ¿en qué se distingue la blancura de un hombre de raza blanca de nuestra propia blancura? Si se comparan individuos aislados, puede parecer que existen japoneses más blancos que los occidentales y occidentales más oscuros que los japoneses; sin embargo su blanco y su moreno difieren por la calidad.

Que se me permita hablar por experiencia: hogaño, yo vivía en la ciudad alta de Yokohama y me sucedía constantemente mezclarme en los paseos y diversiones de los miembros de la colonia extranjera, de ir a los restaurantes y a los bailes que ellos frecuentaban; viéndolos de cerca, me parecía que su blancura no era tan blanca, pero de lejos, la diferencia entre ellos y los japoneses literalmente saltaba a la vista. Ciertas damas japonesas llevaban trajes de noche que bien valían los de las extranjeras, y su tez era a veces más clara que la de ellas, pero, si una de ellas se mezclaba a un grupo, un simple vistazo permitía distinguirla de lejos. Me explico: por blanca que sea una japonesa, su blancura ofrece algo así como un ligero velo.

Por más que estas mujeres, por no desmerecer ante las occidentales, se cubran con un blanco espeso la espalda, los brazos, las axilas, en pocas palabras las partes del cuerpo expuestas a la vista, no logran sin embargo borrar el pigmento oscuro escondido al fondo de su piel. Pese a todo se le adivina como se adivina una impureza al fondo de un agua límpida cuando se le mira de muy alto. Es una sombra negruzca, como una capa

de polvo, oculta en la juntura de los dedos, en el contorno de la nariz, en torno al cuello, en el hueco de la espalda. En los occidentales al contrario, aun si la tez está enturbiada, el fondo de la piel permanece siempre claro y translúcido, sin jamás presentar, en alguna parte del cuerpo, esta sombra de dudoso aspecto. De cabeza a pies, son de un blanco fresco y sin mezcla. Si uno de nosotros se mezcla con ellos, es como una mancha sobre un papel blanco, de una tinta muy diluida, que nosotros mismos sentimos como una incongruencia y que no nos es muy agradable.

He aquí lo que tal vez permita explicar la psicología de la repulsión que experimentaban hogaño los hombres de raza blanca hacia la gente de color: la mancha que representa en una asamblea la presencia, así no fuesen sino una o dos personas de color, debía incomodar en cierto modo a aquellos entre los blancos afligidos por una sensibilidad exacerbada. No sé cómo son las cosas actualmente, pero en la época de la guerra de Secesión, en la hora en que las persecuciones contra los negros llegaban al paroxismo, el odio y el desprecio de los blancos no se limitaban únicamente a los negros sino que se extendían tanto a los mulatos, a los mestizos de mestizos, a los mestizos de blancos y de mestizos, y así sucesivamente. No paraban hasta que no hubieran cercado la menor huella de sangre negra en los que ellos habían clasificado como medios, cuartos, octavos, dieciseisavos, incluso treintaidosavos de sangres mezcladas. Su ojo experto reparaba en el menor matiz de color oculto en la piel más blanca, en gente que, a primera vista, en nada difería del blanco de pura raza, pero cuyos ascendientes de segunda o tercera generación tenían algo de negro.

Hechos como aquellos permiten comprender los motivos profundos de las relaciones que nosotros, de raza amarilla, hemos establecido con la sombra. Nadie se coloca de buen grado ni con propósito deliberado en una situación que le sea desfavorable; es pues completamente natural que, para vestirnos, alimentarnos y alojarnos, usemos de preferencia cosas de colores atenuados y que busquemos sumergirnos en un ambiente oscuro; ciertamente nada nos permite creer que nuestros ancestros hayan tenido conciencia de este velo que les empañaba la piel pues ignoraban hasta la existencia de una raza de hombres más blancos que ellos mismos, mas no puedo impedirme pensar que son sus reacciones

espontáneas cara a cara de los colores que se hallan en el origen de los gustos que les conocemos.



Nuestros ancestros, en primer término, delimitaron en el espacio luminoso un volumen cerrado del que hicieron un universo de sombra; luego, muy al fondo de la oscuridad, confinaron a la mujer, persuadidos como estaban de que en este mundo no podía haber ser humano con tez más clara. Si se admite con ellos que la blancura de la piel es la suprema condición del ideal de belleza femenina, es necesario reconocer que no podían obrar de otra manera y que era perfectamente lícito que así lo hicieran. Contrariamente a la cabellera del hombre blanco, que es clara, la nuestra es negra: la naturaleza misma nos enseña con ello las leyes de la sombra, leyes que nuestros ancestros, inconscientemente, observaban para hacer parecer blanco, por un juego de contrastes, un rostro amarillo.

Ya he dicho lo que pienso de la práctica de ennegrecer los dientes, pero las mujeres de tiempos pasados se afeitaban también las cejas: ¿no era acaso éste un procedimiento más para destacar el brillo de su rostro? Sin embargo, lo que más que nada me sorprende es su famoso "lápiz de labios rojo" azul-verde de reflejos nacarados. En nuestros días, las mismas *geishas* de Gion\* casi no lo usan, pero de todos modos no se podría comprender su poder de seducción si no se representa el efecto de ese "rojo" a la luz incierta de las velas. Es de propósito que nuestros ancestros aplastaban los labios rojos de sus mujeres bajo ese revoque verde negruzco, como incrustado de nácar. Así, apagaban todo ardor del rostro más radiante. Pensad en la sonrisa de una mujer joven, a la luz vacilante de un farol que, de vez en cuando, entre labios de un azul irreal de fuego fatuo hace que brillen los dientes de laca negra: ¿puede imaginarse rostro más blanco que aquel? Al menos, lo veo más blanco que la blancura de cualquier mujer blanca, en este universo de ilusiones que llevo grabado en el cerebro.

La blancura del hombre blanco es translúcida, evidente y trivial, mientras que aquella es una blancura de algún modo separada del ser humano. Puede ser que una blancura definida así carezca de toda existencia real. Puede que no sea sino un juego engañoso y efímero de

sombra y de luz. Lo acepto, pero ella nos basta, pues estamos impedidos de esperar algo mejor.

Quisiera expresar aquí una observación a propósito del color de la oscuridad que, normalmente, rodea una blancura de esta suerte; no sé cuándo, hace años de eso, yo había acompañado a un visitante de Tokio a la Casa Sumiya de Shimabara, y es allí donde he advertido, una sola vez, cierta oscuridad cuya calidad no he podido olvidar. Era en una vasta sala que se llamaba, me parece, la "Sala de los pinos", destruida luego por un incendio; las tinieblas reinantes en esta pieza inmensa, apenas aclarada por la llama de una sola vela, tenían una densidad de una naturaleza completamente distinta a la que puede reinar en una salita. Al momento de entrar en esa sala, una sirvienta de edad madura, de cejas afeitadas, de dientes ennegrecidos, estaba arrodillada, colocando el candelero delante de una gran pantalla; detrás de esta pantalla que delimitaba un espacio luminoso de aproximadamente dos esteras, caía, como suspendida del techo, una oscuridad alta, densa y de color uniforme, sobre la que el resplandor titubeante de la vela, incapaz de herir su espesor, rebotaba como sobre una pared negra. ¿Habéis visto alguna vez, vosotros que me leéis, "el color de las tinieblas al resplandor de una llama"? Están hechas de una materia distinta a las de las tinieblas nocturnas en una carretera, y si puedo arriesgarme a hacer una comparación, diría que parecen hechas de corpúsculos como de una ceniza tenue, de la que cada parcela resplandecería con todos los colores del arco iris. Me pareció que se me iban a introducir en los ojos, y parpadé sin quererlo.

La moda actual está en los gabinetes particulares de dimensiones más modestas; se les hace de diez, de ocho y aun de seis esteras. De alumbrarse con una sola vela, no se podría sin embargo encontrar tinieblas de aquel color; antaño, por el contrario, tanto en los palacios como en las casas de diversión, el uso exigía techos altos, pasadizos anchos e inmensas salas de varias decenas de esteras, lo cual implica que en esos edificios se estancia a todas horas una oscuridad de ese género, semejante a una niebla impenetrable. Y nuestras apuestas señoras se hallaban en escabeche en ese jugo espeso y negro, inmersas hasta el cuello.

No ha mucho, me he explayado sobre esto, en mis *Ensayos de la ermita a la sombra de los pinos*, mas nuestros contemporáneos, acos-



tumbrados desde hace tiempo a la claridad del alumbrado eléctrico, habrán olvidado sin duda que tales tinieblas hayan podido existir. Ahora bien, esas "tinieblas sensibles al ojo" daban la ilusión de una suerte de niebla palpitante, provocaban fácilmente alucinaciones, y en muchos casos eran más aterradoras que las tinieblas exteriores. Las apariciones de espectros o de monstruos no eran en suma más que emanaciones de esas tinieblas, y esas mujeres que vivían en su seno, rodeadas de quién sabe cuántas cortinas-pantallas, biombos, tabiques móviles, ¿no pertenecían ellas mismas a la familia de los espectros? Las tinieblas las envolvían en diez, en veinte espesores de sombras que se insinuaban en ellas por el menor intersticio de su vestidura, por el cuello, las mangas, los bordes del vestido.

Aún mejor, ellas debían a veces al revés, quién sabe, desprenderse del cuerpo mismo de esas mujeres, de su boca de dientes pintados, del remate de su negra cabellera, como tantos hilos de araña, de esos hilos que escupía la maléfica "Araña de tierra".



De creer lo que decía el otro año Takebayashi Musōan\*, a su vuelta de París, Tokio u Osaka estarían sensiblemente mejor iluminadas que las grandes ciudades de Europa. En París, en plenos Champs-Élysées, aún habría, al parecer, casas alumbradas con petróleo, cuando en el Japón sería necesario, para encontrar ese modo de alumbrado, dirigirse al fondo de las montañas más lejanas. Cierto es que no hay sin duda otro país en el mundo, si no son los Estados Unidos de América, para entregarse a semejante derroche de luz eléctrica. Al respecto, se ha pretendido que esto se debía a que el Japón buscaba imitar en todo a los Estados Unidos. Musōan hablaba así hace cuatro o cinco años, por consiguiente antes de la boga de los letreros de neón; la próxima vez que vuelva su estupefacción será aún más viva ante este nuevo aumento de luz.

Otra anécdota que me contó M. Yamamoto, director de la revista *Kaizō*\*: M. Yamamoto no hace mucho había acompañado al profesor Einstein con ocasión de su viaje a Kioto; el tren atravesaba los alrededores de Ishiyama\*, cuando el profesor, que desde la ventana observaba el paisaje, le dijo: "¡Vaya!, ¡casi no hay ecónomo por aquí!"; al pedirle que se explicara, señaló con el dedo un poste eléctrico que llevaba una

lámpara encendida en pleno día. "Einstein es judío, ¡he aquí por qué sin duda repara en esos detalles!", añadía M. Yamamoto a guisa de comentario; no parece menos cierto que por comparación, si no con los Estados Unidos, con Europa en todo caso, el Japón usa el alumbrado sin tener en cuenta el gasto.

A propósito de Ishiyama, he aquí otra historia curiosa: al término de una larga vacilación sobre la elección del lugar adonde yo iría este año a contemplar la luna de otoño, yo había optado finalmente por el monasterio de Ishiyama; ahora bien, la víspera de luna llena, descubrí en un diario una información según la cual, para hacer más placentera su visita a quienes acudieran al día siguiente por la noche a contemplar la luna, se habían dispuesto en el bosque altoparlantes que difundirían la "Sonata al claro de luna". Esa lectura me hizo renunciar inmediatamente a mi excursión a Ishiyama. Un altoparlante es un flagelo en sí mismo, pero yo estaba persuadido de que, si había estos artefactos, ciertamente se hubiera dado más de la medida e iluminado la montaña con lámparas eléctricas artísticamente repartidas para crear el ambiente.

Ya en otra ocasión se me había echado a perder así el espectáculo de la luna llena: yo había proyectado, cierto año, salir a contemplarla en barca, en la decimoquinta noche, en el estanque del monasterio de Suma\*; convidé pues a unos amigos y allí fuimos, llevando nuestras provisiones, para descubrir que se habían colgado, por todo el contorno del estanque, alegres guirnaldas de bombillas eléctricas multicolores; la luna por lo demás había acudido a la cita, pero como si ya no existiera.

Hechos como esos muestran qué grado de intoxicación hemos alcanzado, a punto que parece que hemos llegado a ser extrañamente inconscientes de las molestias del alumbrado excesivo. Tanto peor, si se quiere, para los aficionados al claro de luna, mas en las casas de cita, los restaurantes, los albergues, los hoteles, ¡qué derroche de luz eléctrica! Admito de buen grado que, en cierta medida, eso sea necesario para atraer a la clientela, pero de todos modos encender las lámparas en verano, mientras afuera aún es de día, ¿para qué sirve si no es para agravar el calor? Vaya donde vaya en verano, esta manía me consterna. Si en las piezas reina un calor absurdo, hasta cuando afuera hace fresco, la culpa se debe exclusivamente al gran número de bombillas eléctricas, pues cada vez que he apagado parte de ellas, la frescura volvía de inmediato;

es sin duda curioso que ni los clientes ni los dueños se hayan dado cuenta de ello. Por principio, sería conveniente aumentar un poco la intensidad de la iluminación durante el invierno, y reducirla otro tanto en el verano. De eso resultaría una impresión de frescura y se atraería menos a los insectos. Pero lo peor es encender las lámparas en demasía y luego, so pretexto de que hace calor, poner en marcha los ventiladores: ¡sólo pensar en eso me saca de quicio!

En una pieza japonesa, donde el calor se disipa lateralmente, es acaso tolerable, pero en un cuarto de hotel de estilo occidental, donde el aire circula mal, donde el piso, las paredes, el techo irradian por doquier el calor almacenado, es verdaderamente insoportable. Por citar un ejemplo, aunque eso me moleste un poco, quienquiera que en una noche estival haya recorrido los pasillos del Miyako Hotel de Kioto, no puede dejar de ser de mi opinión. El asunto es tanto más enojoso en razón de su situación en la terraza que da cara al norte: se tiene desde este sitio una vista panorámica sobre el Monte Hiei\*, el Monte Nyo.i\*, la torre de pisos y el bosque de Kurodani\*, y las laderas verdecidas de las Montañas del Este, espectáculo cuya sola vista os refresca el corazón.

Una noche de verano pues, os vienen ganas de ir a gozar del fresco frente a ese paisaje encantador, y vais saboreando de antemano la brisa que os imagináis recorre todo el edificio; ahora bien, he aquí que bajo el techo blanco, detrás de las placas de vidrio lechoso dispuestas de trecho en trecho, resplandecen luces brutales. Y como los techos son bajos en las construcciones recientes de estilo occidental, son como bolas de fuego que giran por encima de vuestro cráneo, y decir que hace calor es decir muy poco, pues el cuerpo entero pronto es llevado a la misma temperatura que su parte superior, y os sentís tostar, primero la cabeza, luego el cuello y a lo largo de la espalda.

Y eso no es todo: una sola de esas bolas de fuego bastaría ampliamente para iluminar un espacio tan reducido, pero son tres, cuatro de estos artefactos mortíferos que brillan en el techo, y a lo largo de las paredes, de los pilares, un poco por todas partes se ha sembrado de artilugios más pequeños cuya utilidad no es otra que pulverizar la menor traza de sombra refugiada en los rincones. En vano buscaréis en toda la pieza la sombra más fugaz, la mirada encuentra en los alrededores paredes blancas y gruesos pilares rojos, y el suelo en fin, hecho de

superficies de colores vivos que dibujan algo así como mosaicos, que se imponen a los ojos como una litografía frescamente impresa, todo lo cual agrava aún la penosa impresión de calor. La diferencia de temperatura es sorprendente cuando se viene del pasillo. El aire fresco de la noche entra sin provecho alguno, pues pronto se cambia en un viento ardiente.

No hará mucho yo frecuentaba gustoso este hotel; que lo que acabo de decir se tome pues como un consejo de amigo, por los buenos recuerdos de él que guardo; no dejo de sostener por ello que es realmente escandaloso arruinar con este alumbrado un espectáculo tal como aquel, en el sitio más adecuado para gozar de la frescura de una noche de verano. Este calor es una molestia cierta para un japonés, pero igualmente, estoy persuadido, para un occidental sea la que fuere la pasión que profese por la claridad; ¡que se haga una experiencia, muy sencilla en verdad, que se reduzca el alumbrado y al punto se comprenderá!

No hago, por otra parte, sino citar un caso entre mil, y ese hotel no es el único en ser discutido. Sólo el hotel Imperial ha evitado ese inconveniente al optar por el alumbrado indirecto, pero aún así, sería bueno, me parece, reducir ligeramente la intensidad en verano. De todos modos, el alumbrado de las casas es hoy holgadamente suficiente para leer, escribir o coser; aumentarlo es puro despilfarro, y al suprimir los últimos rincones de sombra, se le da las espaldas a todas las concepciones estéticas de la casa japonesa. Es suerte que se esté obligado a menudo, por simples motivos de economía, a restringir el consumo de electricidad en las casas particulares, pero en cambio, en los establecimientos destinados a acoger clientes, qué derroche de luz en los pasillos, en las escaleras, en la entrada, en el jardín, delante de la puerta, con el único resultado de quitar toda profundidad a los cuartos de estar, a los estantes, a las rocallas del jardín. Sea pasable en invierno, ya que eso os calienta un poco, pero las noches de verano, por más que os refugiéis en el más apartado lugar de veraneo, desde que descendéis al hotel, volveréis a encontrar la misma calamidad que en Miyako Hotel. De lo cual concluyo que no hay más que un solo medio de gozar en paz de la frescura: quedarse en casa, abrir de par en par los postigos y echarse en la sombra debajo de su mosquitero.





Hace unos días leía, en ya no sé qué revista o diario, un artículo consagrado a las quejas de las ancianas damas inglesas: mientras que ellas, en tiempos de su juventud, habían sido acostumbradas a tratar con respeto a las personas de edad, las jóvenes de hoy las ignoraban, hasta evitaban acercárseles, como si la vejez fuera una tara un poco repugnante; se quejaban en suma de que la gente joven de ahora se comporta de otra manera que la de antaño; y yo concluyo que los ancianos de todos los países del mundo razonan igual, en una palabra, que el hombre que avanza en edad parece siempre inclinado a creer que antaño por todos conceptos es preferible a hogaño. Los ancianos de hace un siglo extrañaban los tiempos de hace dos siglos, y los ancianos de hace doscientos años suspiran por los buenos tiempos de hace tres siglos: nada autoriza a creer que ningún anciano jamás se haya declarado satisfecho del estado de cosas de su propia época; sin embargo, esta constatación es más verdadera que nunca en la hora actual, a raíz de los progresos acelerados de la cultura y más aún de las circunstancias completamente particulares en las cuales se ha hallado nuestro país, ya que las transformaciones sobrevenidas a partir de la Restauración de Meiji corresponden por lo menos a la evolución de tres o cinco siglos de los tiempos pasados.

Lo divertido es que yo, que os hago estos razonamientos, alcanzo a una edad en la que uno se pone a imitar el habla sentenciosa de los ancianos; se puede tener por seguro sin embargo que si las conquistas de la cultura moderna tienen con qué seducir a la gente joven, una época se prepara, en cambio, que será poco agradable para la gente de edad. Estamos por ejemplo por atravesar los cruces de señales de tránsito; lo que hace que un anciano no se atreva a salir tranquilamente a la calle. Pase aún para aquellos a quienes su situación permite desplazarse en automóvil, pero a gente como yo, el simple hecho, cuando uno se aventura en Osaka, de tener que atravesar una calle, exige una tensión nerviosa de todo su ser. Hay es cierto las señales luminosas, y las que se hallan justamente en medio de los cruces se ven perfectamente, pero a veces es muy difícil distinguir esas luces verdes y rojas que se encienden y se apagan en el cielo de modo imprevisto al paso de una calle lateral, y luego, en un gran cruce, puede suceder que se confunda la señal de al lado con la de al frente. Me decía que, cuando ocurra colocar policías de tránsito en los cruces de Kioto, eso será verdaderamente



el fin de todo, pero desde ahora ya no se puede disfrutar de la atmósfera auténtica de las calles de puro estilo japonés, a menos que uno se dirija a ciudades de la dimensión de Nishinomiya, de Sakai, de Wakayama o de Fukuyama.

Igual cosa sucede en el dominio alimentario: hallar en una gran ciudad platos que convengan al paladar de un anciano es una empresa agotadora. Recientemente, un periodista me pedía que le mencionase algún manjar curioso y delicado; le indiqué la receta de los *sushi*\* con hojas de caqui, que comen los habitantes de los valles perdidos de las montañas de Yoshino. Me valgo de la ocasión para revelárosla aquí.

Poned a cocer arroz con *sake*, a razón de un *gô*\* de *sake* por un *shô*\* de arroz. Echáis *sake* en la marmita cuando el agua comience a hervir. Cuando el arroz esté cocido a punto, lo dejáis enfriarse completamente, luego lo apretáis en bolitas con vuestras manos espolvoreadas con sal. Las manos no deben conservar en ese momento ninguna huella de humedad. Todo el secreto está allí: apretar las bolitas nada más que con sal. Después cortáis en tajadas finas salmón salado, extendéis las tajadas en las bolitas que envolveréis una a una en las hojas de caqui, la superficie por dentro. Habréis tenido cuidado previamente de enjugar con una servilleta bien seca las hojas y el salmón a fin de extraerles toda traza de humedad. Hecho eso, en una cubeta para *sushi*, o en una caja para arroz cuyo interior hayáis secado meticulosamente, colocáis las bolitas de tal modo que no quede entre ellas el menor intersticio, luego colocáis encima una tapa cerrando herméticamente, sobre la cual pondréis una piedra pesada, tal como si pusierais legumbres a escabechar. Los *sushi* así preparados, los podréis comer al día siguiente por la mañana, es en ese día que tendrán todo su sabor, pero los podéis consumir todavía el segundo o tercer día. Al momento de comerlos, les rociaráis vinagre en el que se han macerado hojas de pimienta.

Esta receta me la dio un amigo que, durante una estadía en Yoshino, había hallado la preparación tan sabrosa que se hizo revelar el secreto, pero basta con que hayan hojas de caqui y salmón salado para realizarla en cualquier lugar. No olvidéis sobre todo que cualquier resto de humedad debe eliminarse y que el arroz debe ser completamente enfriado; lo he probado en casa, en efecto es muy bueno. La grasa y la sal del salmón impregnan el arroz en su punto necesario, y no alcanzo a describir

la consistencia del pescado que retoma su elasticidad tal como si fuera fresco. El sabor no es en absoluto como el de los *sushi* de Tokio: encontrándolo más a mi gusto, casi no he comido más que eso, en todo este verano. Dicho esto, ¡qué maravilloso modo de aderezar el salmón salado! ¡cuánto he admirado la ingeniosidad de esos montañeses tan desprovistos sin embargo de todos los bienes materiales!, y sabiendo que existen otras especialidades regionales del mismo género que aquella, es preciso convenir que en la actualidad el gusto de los aldeanos es infinitamente más seguro que el de los habitantes de una ciudad, y en cierto sentido, hay allí un lujo que ni siquiera podemos imaginar.

Es por eso que la gente de edad, cada vez más, renuncia a vivir en las grandes ciudades y se retira al campo, pero las pequeñas ciudades de provincia a su vez se dan a llenarse de ramos de lámparas eléctricas, y de año en año se ponen a imitar a Kioto, lo que está lejos de tranquilizarme. Hay quienes pretenden que no se detenga el progreso, y que el día en que todos los transportes se hagan por aire o bajo tierra, las calles recuperarán el sosiego de antes, pero estad seguros de que para ese día ya se habrá inventado algún nuevo instrumento para torturar a los ancianos. En resumen, se les prescribe apartarse del camino de suerte que no les queda otro recurso que ocultarse en casa y cocinarse platitos para acompañar el *sake* vespertino escuchando la radio.

Eterna chochez de viejo, pensaréis; pues no, no parece ser eternamente así: recientemente el cronista de la *Asahi* de Osaka, que firma Tensei-jingo-shi (Voz del cielo, propósitos humanos), denunciaba a los funcionarios de la prefectura quienes, para construir un camino hacia el parque Mino-o, talaban a diestra y siniestra en los bosques y nivelaban las colinas; cuando leí esto, me sentí un poco fortalecido en mi propósito. Destruir hasta la sombra de las malezas al fondo de las montañas, es demasiado, y la empresa es estúpida. A ese paso, so pretexto de hacer los lugares ilustres accesibles a la muchedumbre, se llegará paulatinamente a hacer de los alrededores de Nara, Kioto u Osaka espacios pelados.

Pero basta de recriminaciones, soy el primero en reconocer que los beneficios de la civilización contemporánea son innumerables y, por otro lado, nada cambiarán los discursos; el Japón está irreversiblemente comprometido con las vías de la cultura occidental, tanto que no le queda sino avanzar valientemente, abandonando a los que, como los ancianos,

son incapaces de seguir; con todo, en la medida en que nuestra piel jamás cambie de color, es necesario decidimos a soportar eternamente los inconvenientes que somos nosotros los únicos en padecer.

Para decirlo todo, mi intención al escribir lo precedente era plantear la pregunta respecto a saber si, en tal o cual dirección, por ejemplo en las letras o en las artes, no subsistía algún medio de compensar los estragos. Por mí, me gustaría probar el hacer revivir, en el dominio de la literatura al menos, este universo de sombra que estamos disipando. Me gustaría ensanchar el cobertizo de este edificio que lleva por nombre "literatura", oscurecer las paredes, sumir en la sombra lo que es demasiado visible y despojar el interior de todo ornamento superfluo. No pretendo que sea necesario hacer otro tanto con todas las casas. Pero sería bueno, creo, que algo quede, así no fuera sino uno solo, de este género. Y para ver lo que eso puede dar, pues bien, voy a apagar mi lámpara eléctrica.

## GLOSARIO

**Baikô**, Onoe Baikô (1870-1934), sexto de este nombre, célebre intérprete de los roles femeninos (*onna-gata*) del *kabuki*, teatro del que fue, a comienzos de este siglo, uno de los "monstruos sagrados".

**Bungei-shunjû**, los *Anales del arte literario*, revista fundada en 1923 por el escritor Kikuchi Kan. Entre los miembros del consejo de redacción de la primera época, se destacan los nombres de Kawabata Yasunari y Akutagawa Ryûnosuke. En memoria de este último, la dirección de *Bungei-shunjû* fundó en 1935 el Premio Akutagawa, que es equivalente al Goncourt francés. Otorgado dos veces por año, galardona siempre a escritores desconocidos cuya obra premiada se publica en la revista.

**Bunraku**, del nombre de Uemura Bunrakuken (?-1810), cantante y director del teatro, este término se ha convertido en la denominación corriente del *ningyô-jôruri*, el teatro de muñecos de Osaka para el que se compusieron las grandes piezas del repertorio clásico de los siglos xvii y xviii y principalmente la mayor parte de la obra de Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), el "Shakespeare japonés".

**Chion-in**, monasterio de Kioto, situado en las colinas al este de la ciudad, sede de la secta de la "tierra pura" fundada por el santo monje Hônen (1133-1212). Precedido por una puerta monumental de 25 metros de altura (la más alta del Japón), contiene, entre otras, la famosa "sala de las mil esteras" y la tumba del santo fundador.

**Chûgû-ji**, antiguo convento de mujeres situado al este del Hôryû-ji, el más antiguo de los monasterios del Japón, cerca de Nara. Es conocido sobre todo por la estatua de madera de Kannon, atribuida al príncipe-regente Shôtoku-taishi (572-621).

**Gion**, barrio de Kioto, al este de la Kamogawa, al pie del templo de Yasaka, comúnmente llamado "Gion". Tradicional barrio de placeres, es reputado por sus *geishas*.

**Gô**, medida de capacidad, 0.18 l.

**Haikai**, forma poética clásica, practicada principalmente por Bashô (1644-1694).

**Hanshi**, literalmente "media hoja", formato de papel japonés, 26/35 cm.

**Hiei-zan**, montaña que domina al noreste el sitio de Kiôto. Allí se halla, desde

el siglo IX, el poderoso monasterio del Enryaku-ji, sede de la escuela búdica del Tendai.

**Hongan-ji**, nombre de dos grandes monasterios de Kioto, el Hongan-ji del este y el Hongan-ji del oeste, ambos las sedes de dos facciones rivales de la secta amidista llamada *jōdo-shinshū* o "escuela auténtica de la tierra pura".

**Hōsho**, papel japonés de alta calidad, espeso y perfectamente blanco, llamado así porque originalmente estaba reservado a los edictos imperiales. De allí, el "Japón imperial" francés.

**Ishiyama**, monasterio que domina el vertedero del lago Biwa. Murasaki-shikibu habría compuesto allí dos libros del *Genji monogatari* contemplando la luna llena de otoño.

**Kabuki**, el tercero, con el *no* y el *ningyō-jōruri*, de los géneros clásicos del teatro japonés. Muy apreciado del público popular, su edad de oro fue el siglo XIX.

**Kaizō**, *La reconstrucción*, revista de interés general fundada en 1919, desaparecida en 1955. Fue en los años veinte el portavoz del pensamiento democrático.

**Kana**, sistema de escritura silábica, derivada de los caracteres chinos, que unida a estos últimos permite anotar fonéticamente los instrumentos gramaticales de la lengua japonesa.

**Kamaboko**, pasta espesa obtenida a partir de la carne de ciertos peces blancos cocida al vapor, luego secada. Cortada en tajadas, entra en la composición de diversos platos.

**Kannon**, bodhisattva de la misericordia (Avalokiteśvara), a menudo representada bajo un aspecto femenino.

**Kongō-iwao**, (1887-1951), actor de *no*, uno de los más grandes de su generación, jefe de la escuela Kongō de Kioto.

**Kurodani**, el "Valle negro", valle de las "montañas del este", Higashi-yama, que bordean el emplazamiento de Kioto. Allí vivió y predicó el santo monje Hōnen, fundador de la escuela amidista de la "tierra pura". Véase *Chion-in*.

**Kusa-makura**, *El reposacabezas de yerbas* (expresión poética, clásicamente asociada a "viaje"), novela de Natsume Sōseki, publicada en 1906. Véase *Sōseki*.

**Miso**, pasta obtenida de la fermentación de soya hervida y pilada, a la que se le



añade sal y levadura. Sirve de base a una sopa que es uno de los componentes obligados de la comida de la mañana.

**Momoyama**, la "Montaña de los durazneros", colina a cinco kilómetros al sudeste de Kioto; Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) construyó allí su castillo, de donde el nombre de "período de Momoyama" para designar, particularmente en la historia del arte, los últimos años del siglo xvi.

**Nihon-bashi**, barrio central de Tokio, llamado así según el "Puente del Japón" que era el punto de partida de la famosa ruta del Tōkaido y que constituye el kilómetro cero de las carreteras que parten de la capital.

**No**, la más antigua de las formas clásicas del teatro japonés. Creada en los siglos xiv y xv por Kanze Kan'ami (1333-1384) y su hijo Zeami (1364-1444), el *no* ha sobrevivido hasta nuestros días gracias a una tradición ininterrumpida.

**Nyo-i**, altura situada al sur del monte Hiei y que pertenece a la cadena que separa, al este, Kioto del lago Biwa.

**O.karu**, personaje femenino del famoso drama histórico *Chūshin-gura*, el "Tesoro de los vasallos fieles", que narra la vendetta de los cuarenta y siete *rōnin*. Es uno de los grandes roles del repertorio del *kabuki*.

**Saitō Ryoku-u**, (1867-1904), novelista, crítico y ensayista.

**Shimabara**, barrio del sudoeste de Kioto que fue, a partir de la mitad del siglo xvii, el barrio licencioso de la ciudad.

**Shō**, medida de capacidad, 1.8 l., o sea 10 *gō*.

**Shōji**, tabique móvil constituido por un marco de listones de madera en cuadrícula ceñida, sobre la que se pega un papel blanco espeso que deja pasar la luz, pero no la mirada. Los *shōji* eran aún no hace mucho el único medio de seguridad para la casa japonesa. De noche, la cara exterior se cubría con postigos (*amado*), también corredizos. Hoy los *shōji* muy frecuentemente están precedidos, o aun remplazados, por puertas cerradas con vidrieras.

**Shōyu**, salsa parda, a base de soya fermentada, que es el condimento esencial de la cocina japonesa.

**Suma**, sitio famoso en la historia y la literatura japonesas, riberas desiertas en el pasado, en la actualidad absorbidas en los suburbios occidentales de Kobe. El héroe del *Genji-monogatari* allí estuvo desterrado, y muy cerca se

desarrolló la batalla de Ichi-no-tani, 1814, que señaló la derrota de los Heike.

**Sôseki**, Natsume Sôseki (1867-1916), uno de los más grandes novelistas del presente siglo, que fue a la vez un notable descubridor de talentos. Un buen número de escritores de la generación de la era Taisho (1912-1926) lo tuvieron por maestro.

**Sushi**, plato muy apreciado, consistente en una bolita de arroz diversamente aliñada, sobre la que se pone pescado crudo o macerado, conchas o crustáceos.

**Takebayashi Musôan**, (1880-1962), novelista y traductor, vivió en el extranjero y principalmente en Francia, de 1924 a 1934. Primero "dadaísta anarquizante", adhirió después de la guerra al partido comunista. Ha dejado numerosas traducciones de la literatura francesa, particularmente de Daudet (*Sapho*), Barbusse y Zolá.

**Tôfu**, pasta blanquecina que presenta el aspecto de queso fresco, obtenida a partir de soya triturada, hervida, tamizada y, luego, tratada con una sustancia coagulante. El *tôfu* entra en la preparación de numerosos platos, pero puede ser consumido solo, con diversos condimentos.

**Toko no ma**, literalmente "cuarto de la cama, alcoba", oquedad practicada generalmente en la pared de la pieza principal perpendicular al jardín y que desempeña un rol capital en la decoración de la casa japonesa. Es allí en efecto donde se cuelga una pintura escogida en función de la estación y se coloca un objeto artístico, bronce o cerámica, así como también un arreglo floral. El gusto de los dueños de casa se juzga por la armonía creada entre esos tres elementos.

**Yang Kuei-fei**, (pronunciación japonesa: Yo Kihî), favorita del emperador Hiuan-tsong, asesinada en 756 por soldados de la guardia. *Balada de la congoja eterna*, poema de Po chu yi, inspiró a numerosos poetas japoneses. Varias piezas teatrales y particularmente dos *no*, *Yô Kihî* y *Kôtei* ("El Emperador"), tratan del mismo tema.

**Yôkan**, dulce de consistencia gelatinosa, que presenta el aspecto de nuestras pastas de frutas. La base es una pasta de frijoles a la que se añade azúcar y agar-agar, y se perfuma con frutas: castaña, caqui, ciruela, etc.



