

KATSURA. Los secretos del maestro escondido

Guillermo Bertólez Cué

<http://hdl.handle.net/10803/456197>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

7. EL CAMINO HACIA LO DESCONOCIDO

La Plataforma para contemplar la Luna es el punto culminante de la estrategia plástica y escenográfica del conjunto. Es el escenario principal. Alrededor de ella se concentran las intenciones de su creador. Es el nudo de nuestra historia. La cubierta construida con maderitas de ciprés se limita únicamente a la parte visible desde el lago, tanto en el *Shoin Imperial* como en el pabellón *Gepparo*, construido en la misma época, y que se encuentra a su costado.

Desde aquí, llegan o salen, todas las opciones de visita del recinto. Hay dos formas completamente diferentes de hacerlo: una siguiendo los senderos de piedra marcados en el terreno y otra navegando desde el estanque.

En la primera, el visitante por tierra, deberá elegir uno de los dos senderos de piedras irregulares que salen desde la Galería Grande, a los lados de la plataforma y se cruzan con un camino, de piedra plana, perfilado en bordes paralelos de la anchura de un *tatami*, en forma de un cuatro invertido (fig.7.1).

Ambos salen de puntos contrapuestos, sus recorridos son paralelos, aunque llevan a puntos muy diferentes. Los caminos son muchos según el que el que el caminante escoja le obligarán a subir y bajar, a echar la vista al suelo y levantarla, y descubrirá espectáculos, desde arriba y abajo, en sucesivas visiones parciales. El esfuerzo del transitar ensombrece su percepción y al mismo tiempo refuerza el descubrimiento sublime de escenarios diversos.

La segunda comienza en el embarcadero, en el que convergen dos senderos, delante de la elevada terraza.

Por el agua, mientras nos llevan, el esfuerzo físico desaparece y el espectáculo se nos ofrece, con los ojos siempre a la misma altura sobre el plano horizontal del estanque. Es un conocido recurso cinematográfico.

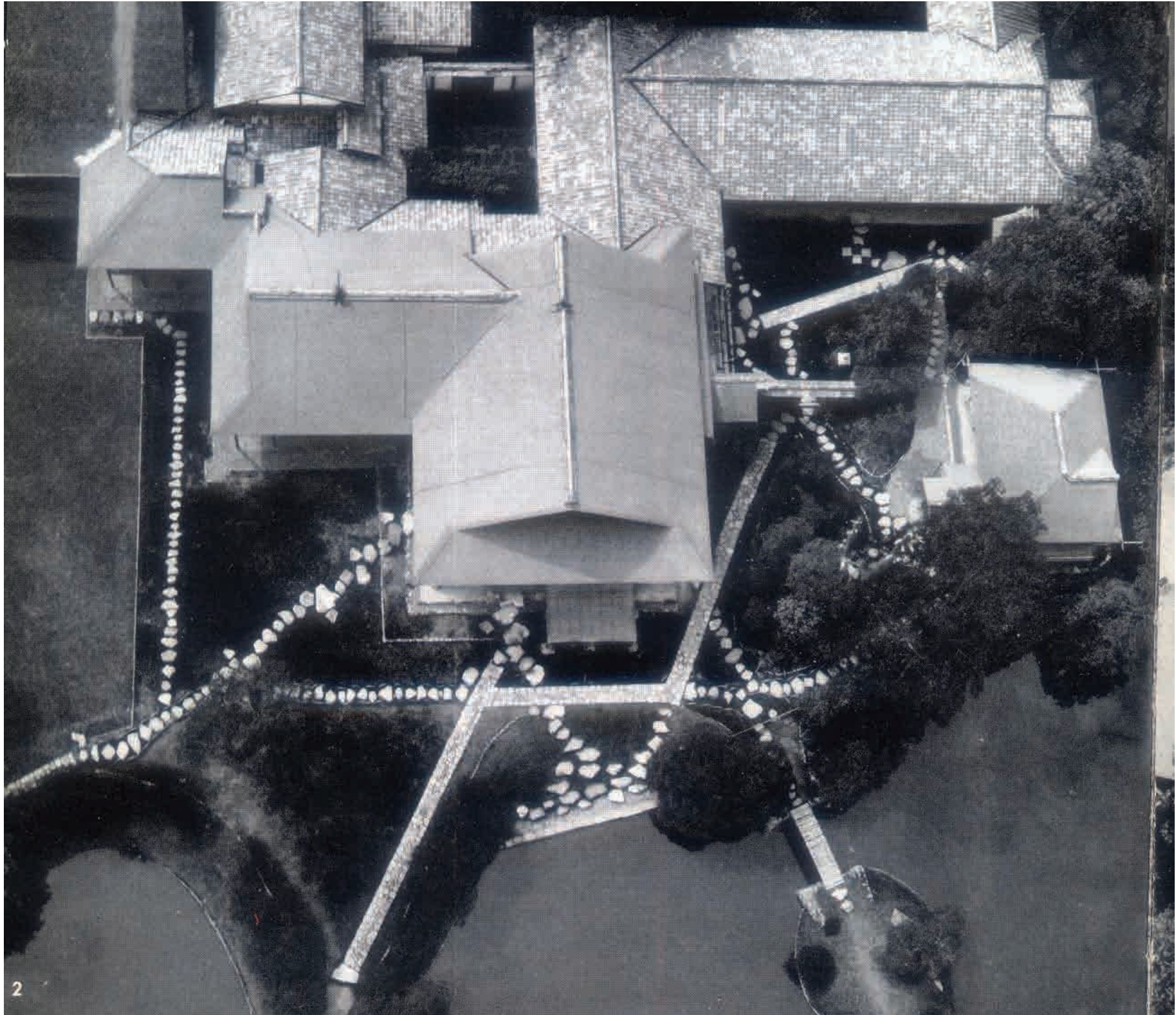
Parece que todo se mueve a nuestro alrededor mientras permanecemos quietos, lo mismo que cuando nos despertamos somnolientos durante un viaje en tren y vemos pasar árboles y postes, con la sensación de que los que estamos parados somos nosotros.

La función ha comenzado, todo gira sobre ti mismo al ritmo del chapotear de los remos y las ondas del agua.

Comencemos por la visita a pié: entre el edificio y el lago, una telaraña enigmática de caminos se dibuja en el suelo. Las opciones a escoger son infinitas. Desconocemos el lugar, no vemos nada más allá de lo que tenemos enfrente. No nos queda más remedio que confiar en el anfitrión.

Para imaginar el camino a recorrer, visto lo visto, hemos de suponer que las opciones son varias, y se deciden atendiendo a los matices del

Fig 7.1 El Palacio Imperial a vista de pájaro. Los caminos en telaraña se cruzan entre ellos. La multiplicidad de opciones enriquece la vida.



visitante, la época del año, las condiciones climatológicas del día, etc. Como siempre, una actitud dúctil ante la vida, favorece la forma de no equivocarnos.

Si atendiésemos al recorrido turístico que se realiza hoy en día, invariable y anodino, nos perderíamos el valor de la frescura, el valor de lo inesperado, la sutileza en la que basa su vida el japonés de categoría.

Como describe Octavio Paz:

*"...Por estas épocas, gracias al budismo Zen la religiosidad japonesa se ahonda y tiene conciencia de sí misma. Se acentúa el lado interior de las cosas: el refinamiento es simplicidad; la simplicidad comunión con la naturaleza. Las almas se afinan y templan. El culto al mundo natural, presente desde la época más remota, se transforma en una suerte de mística. El octavo Shogun Ashikaga, Yoshimasa, introduce la Ceremonia del Té, regida por los mismos principios: simplicidad, serenidad, desinterés. En una palabra: quietismo.... El culto a lo irregular y a la armonía asimétrica brotan de esta idea de la naturaleza como arquetipo de todo lo existente."*¹

La categoría que tenía la gente importante, como los príncipes japoneses, se mostraba con maneras de vivir contradictorias. En los palacios el impecable plano horizontal elevado del suelo, ahonda en su vertiente elegante e instruida, pero para verdaderamente conocer, o disfrutar la vida cotidiana de pueblo llano, debían complementarla con sus ceremonias del té en pabellones de carácter popular, con el suelo de tierra, techos inclinados y todo lo correspondiente a la parte dionisiaca del hombre. Estaban esparcidos por el recinto ajardinado. Exterior y edificios se proyectan atendiendo a sutiles consideraciones para magnificar esta parte de la condición humana.

No es motivo de este trabajo el estudio del jardín japonés, del que ya existen exquisitas publicaciones, sino que su intención se limita a mostrar cuales son los valores arquitectónicos de los edificios, además del palacio, de los diferentes Pabellones del Té, y con qué elementos de forma y emplazamiento, se fortalecen sus intenciones escenográficas en el conjunto del recinto y tratar de mostrar su aportación al arte y arquitectura moderna.

Los caminos son tantos, que en su viaje virtual, el arquitecto duda que rumbo escoger. Las publicaciones más rigurosas que se han consultado, muestran al Pabellón Gepparo, justo después de visitar el edificio principal. La visita turística guiada, lo mismo que la información inmediata de las páginas de internet, lo hacen al revés, lo hacen al final del recorrido. Exactamente lo mismo que para entrar: tratan más de enseñar que de ocultar y

7.1.- O.PAZ (en M.BASHO, *Sendas de Oku*, Seix Barral (1981)) pág. 43

80 7.2.- M.BASHO, *Sendas de Oku*, Seix Barral, 1981.

eso va en contra de todo el artificio espacial inherente al planteamiento. La visión del Gepparo y del Shoin Imperial son espectaculares desde el lago, nosotros todavía no las hemos visto, al contrario que el turista, las veremos al final.

Intuitivamente presiente que debe comenzar por el Gepparo pero necesita un argumento vital para decidirse. Un matiz imperceptible que le deje tranquilo e imagina: Si el huésped tuviese cierta prisa, vistiese kimono apretado, fuese veterano conocedor del resto del recinto, llevase espada, estuviese lloviendo, fuese otoño, no hiciese mucho frío y su riqueza fuese la conversación y el consejo, sería mejor llevarlo a un sitio cercano, desde donde se pueda ver la lluvia sobre el estanque, ver los arces con sus hojas enrojecidas, disfrutar de la música del agua que producen los hilos del agua que se descuelgan desde sutiles canalones de bambú. Disfrutar de la palabra, del olor de la tierra mojada, estar cerca de la salida, próximo a la zona de servicio, por si necesita acicalar su carruaje, hacer fugaz su despedida y no herir alma del compañero... Se queda tranquilo... El Gepparo nos espera.

“Mientras veía el camino...que iba a separarnos...lloré lagrimas de adiós:

*Se va la primavera,
quejas de pájaros, lágrimas
en los ojos de los peces.”²*

8. GEPPARO

Gepparo quiere decir Pabellón de la Ola y la Luna. El nombre responde claramente a su posición en el recinto. Su costado oeste se eleva sobre el estanque y se recorta directamente en el agua mediante un bancal de piedra seca. El pequeño movimiento del agua murmulla en las rocas, y puede contemplarse la luna y su reflejo en el agua.

Fue construido al mismo tiempo que el Palacio Antiguo, y se orienta exactamente en la misma dirección, como si realmente se hubiera desprendido de él.

Los setos, los arbustos y el muro de tapial separador lo hacen prácticamente invisible desde el patio de entrada y lo enfrentan al ala norte del Antiguo Palacio (Plano 8.1, 8.2, Figs 8.1, 8.2, 8.3).

Está elevado, en una lomita, sobre el terreno colindante. Se puede llegar desde varios sitios, pero siempre a través de senderos en pendiente con piedras irregulares.

Los setos que le rodean desempeñan un papel esencial en la presencia del edificio. Recortados horizontalmente al nivel del suelo interior lo hacen navegar sobre verde y es el factor diferencial en relación al resto de los edificios.

En la puerta oeste del patio de entrada, con su corredera de madera, concurren prácticamente todos los caminos, para desde ahí subir al Gepparo (Planos 8.1, 8.2, Fig. 8.5).

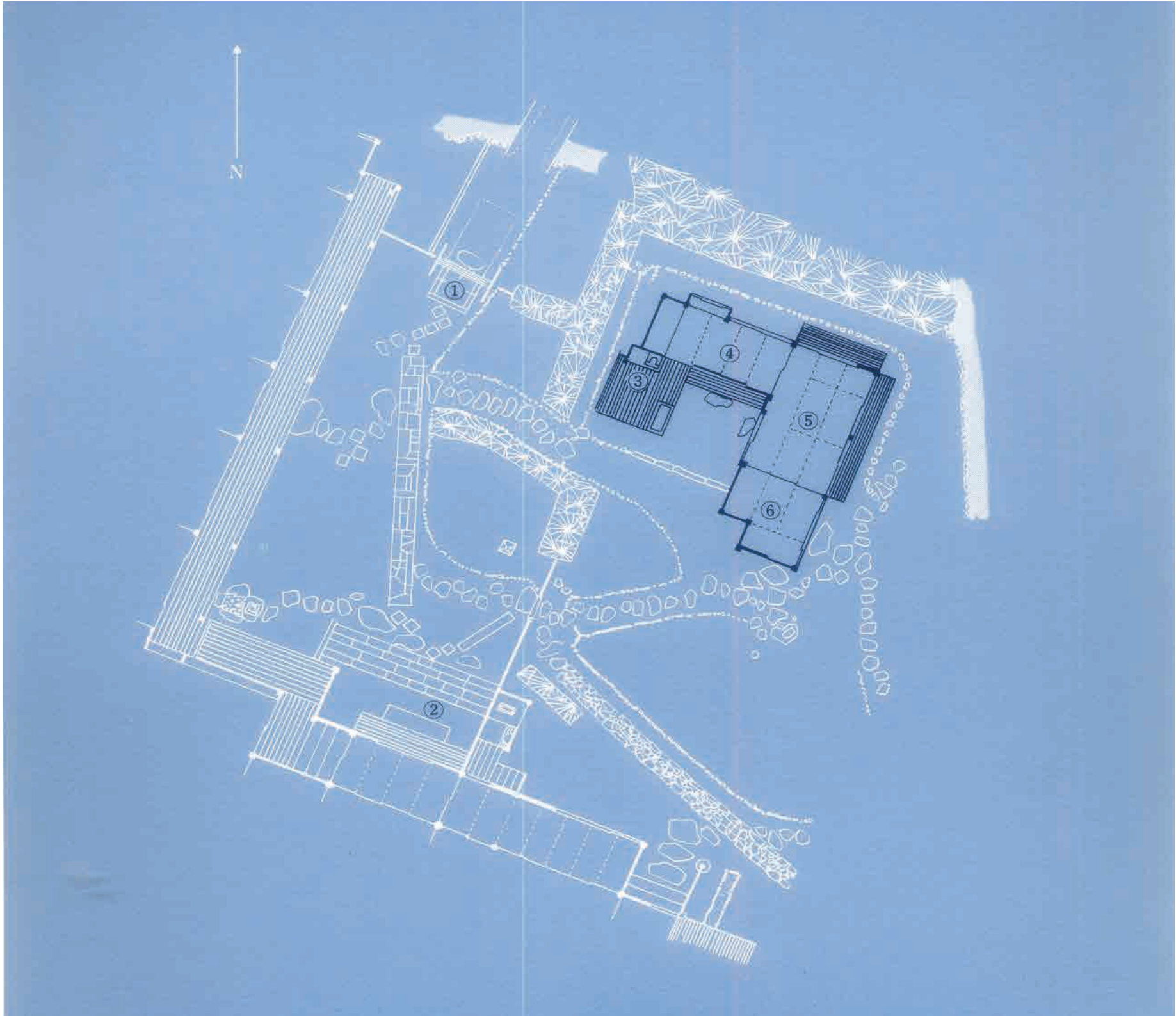
La visita turística llega por este camino al final de su recorrido. En la base de la puerta de acceso al patio han crecido unas hierbecitas, lleva tiempo cerrada. La tensión arquitectónica de este punto se ha quebrantado. El matrimonio se ha roto. En arquitectura dentro y fuera se necesitan. Una sola rendija abierta mantendría la gran esperanza.

Desde el patio del Pabellón Gepparo la visión se cierra con el ala norte del Antiguo Palacio. El ciruelo divide la imagen en lo que será una constante plástica en el exterior de los edificios en todo el recinto. El Palacio Imperial, blanco inmaculado, y los pabellones teñidos de barro en ocres de la tierra de Osaka (Fig. 8.4).

Todo el visitante diría que el Gepparo está colocado sobre una lomita por encima del nivel del Palacio. Una sección nos revela que es otro truco del prestidigitador en escena. La cota de tierra donde se asienta el Pabellón es exactamente la misma que la de los *tatamis* de todo el Palacio. El truco consiste en que el procedimiento para conseguir nivelar las dos cotas es diametralmente opuesto. Si en el Palacio Imperial, se eleva del suelo mediante pilares de madera, en el Pabellón se hace levantando la tierra (Plano 8.3).

Plano 8.1 Gepparo. (Pabellón de la ola y la luna)
1.-Puerta Interior. 2.- Acceso del Carruaje Imperial.
3.- Despensa. 4.- Sala Primera. 5.-Sala Segunda.
6.-Habitación de la entrada.

82



8. GEPPARO

Fig 8.1



Fig 8.2

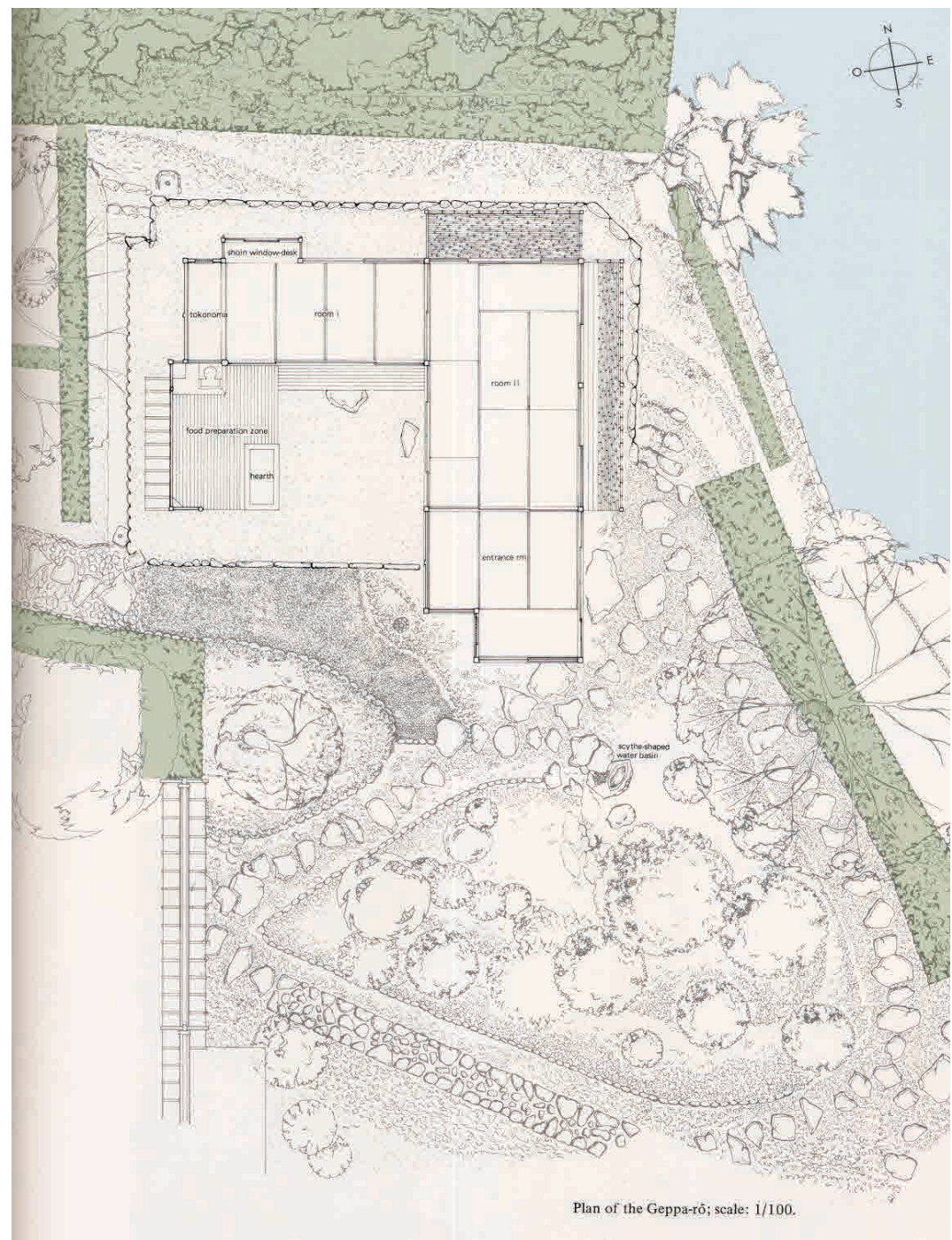


Fig 8.1 El Gepparo. Fachada este.

El bancal de piedra y los setos recortados horizontalmente a nivel de tierra consiguen mostrar al Gepparo como un barco de madera anclado en un mar de verde. Su color oscuro por el exterior y las transparencias que gracias al patio central se producen a través de las correderas, es la gran diferencia de este pabellón con los del resto del recinto.

El gablete o falso hastial de cubierta es postizo y no se percibe desde el interior. El pino Sumiyoshi asoma en la punta en espera de encontrar a su amada.

Fig 8.2 El Gepparo, fachada norte. Los setos recortados que arropen al pino Sumiyoshi dejan ingrátido el pabellón flotando entre verde. Los *shojis* blancos de la Sala Primera destacan en lo oscuro. El falso gablete de cubierta elimina rotundidad a la cubierta.



Plano 8.2 El pabellón Gepparo. Elevado en una colina, los setos geométricos rodean su planta y lo enfrentan al ala norte del palacio.

8. GEPPARO

8.3 Los setos al este ocultan el truco. Al fondo los arces esperan el rojo de otoño.

85



Plano 8.3 Alzado este del Palacio Imperial y el Gepparo.

Fig 8.4 El ala norte de la Galería de los tatamis del Antiguo Shoin desde el patio del Pabellón Gepparo en otoño. Los ciruelos dejan caer sus hojas ya amarillentas. El que está más alto en verano con hojas divide la imagen entre blancos y ocres

Fig 8.5 En la puerta corredera que comunica con el patio de entrada concurren caminos desde todos los lados. Hoy cerrada prohíbe y traiciona su intención unitaria.

86 Fig 8.3

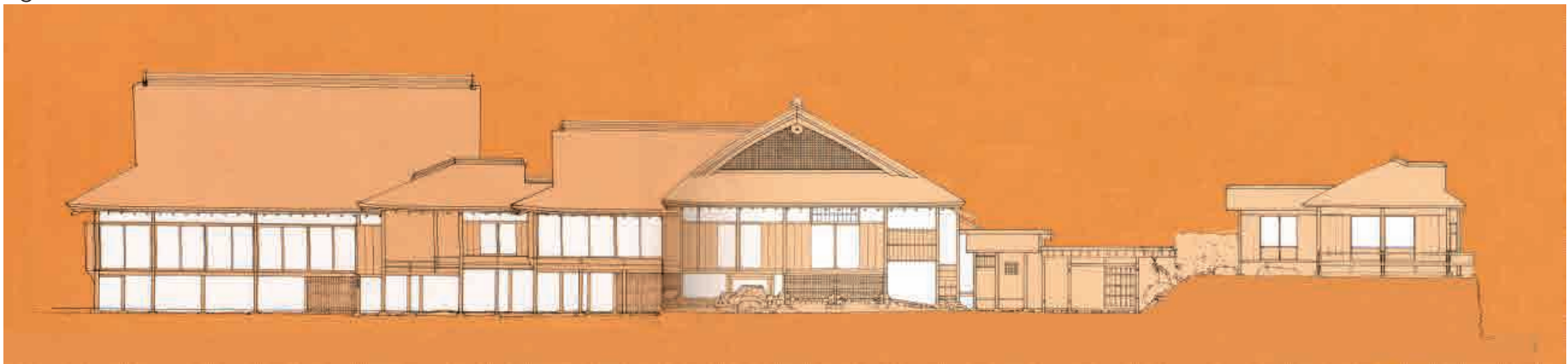


Fig 8.4



Fig 8.5



El Pabellón se desarrolla en forma de U alrededor de un patio cubierto, de tierra batida. La entrada se sitúa en el costado sur del ala este, en la esquina más alejada del centro del edificio y se accede a una sala de cuatro *tatamis*. Un quiebro en el ángulo suroeste de medio módulo debilita la esquina y acentúa el umbral de entrada (Planos 8.1, 8.2, Fig 8.6).

La puerta, como siempre, necesita que una piedra rústica se eleve para descalzarnos y llevarnos adentro. La altura justa para requerir el esfuerzo de una persona mayor, que con espada o apretado traje, muestre al subir su elegancia y destreza.

Llama la atención a nuestro arquitecto, la posición de la entrada. Obligado a reflexionar sobre esta cuestión durante sus estudios, había llegado a la conclusión que el ubicarla hacia el centro de gravedad solucionaba de forma flexible las posibles circulaciones. Está en el punto más alejado del lugar para la Ceremonia del Té y se ha de pasar por todas las estancias para llegar a ese punto. Primero la Sala de Entrada, después la Sala Segunda con suelo de siete *tatamis* y medio, y al final la Sala Primera. (El lector habrá notado que lo de Primera, Segunda, etc. se refiere a su grado de intimidad, no a su situación respecto a la entrada).

La Sala de Entrada tiene cuatro *tatamis*. A través de *fusumas* decorados con motivos de hojas de arce flotando en el agua, se pasa a la Sala Segunda de siete *tatamis* y medio. Desde los *shoji* abiertos de su fachada este, se enmarca el lago, el pabellón *Shokintei* y el bosque, haciendo de telón de fondo de un escenario asombroso (Fig 8.7).

El *Shokintei* y el Gepparo fueron los primeros pabellones que se construyeron, al mismo tiempo que el Antiguo Palacio. Turba su conciencia al presenciar la recurrente intención del creador del Katsura para llenar el espacio vacío, con el beneficio mutuo que suponen las visiones cruzadas.

En la fachada norte, otra puerta de *shojis* se abre a la colina de los arces y ejerce de escenario para el espectáculo que sus hojas enrojecidas ofrecen en los meses de otoño. Los setos geométricos recortados a ras del suelo de la sala, prolongan el espacio interior por encima del pino *Sumiyoshi* e impiden ver el estanque (Fig 8.8).

Los dos *fusumas* por los que se pasa a la Sala Primera tienen unas aberturas, a la altura de la cara de una persona arrodillada, cubiertas con un tejido de hilos de seda trenzados. Cuatro *tatamis* paralelos tapizan su suelo. Al fondo el *tokonoma* ahora vacío, de las medidas de otro *tatami*.

El *tokonoma* del Gepparo es diferente a los demás. Su situación, directa con el exterior, hace que sus paredes se degraden por las inclemencias del tiempo, y sus pilares de madera se marquen en la superficie. En eso consiste su mérito plástico.

Fig 8.6



Fig 8.7



Fig 8.6 Gepparo. Esquina sudeste. La Sala de entrada. Su cubierta a dos aguas se desprende de la del resto a cuatro aguas.

Fig 8.7 Costado este de la Sala Segunda. El Shokin-tei y el Gepparo se ven en silencio.

8. GEPPARO

Fig 8.8



89

Fig 8.9



Fig 8.8.- Al norte La Sala Segunda se abre a la colina de los arces. Los setos que alargan el plano del suelo interior evitan la visión exterior hacia abajo. Justo encima, el gablete de cubierta desde el interior no se percibe.

Fig 8.9 El *tokonoma* de la Sala Primera. Dibujos de espíritus se dibujan en sus paredes vacías.

8.1.- LAO TSE, *Tao Te King* (s. VI a. C). XXXVII. El ejercicio del gobierno.

El tiempo dibuja en sus lienzos, sus propias escenas. Como afirmaba Malevich en su manifiesto: la pintura "es" la pintura ya no representa.

En los pabellones el hombre no impone, el hombre se encuentra a sí mismo en la quietud del no hacer (Fig. 8.9).

*"El Tao no actúa, pero todo lo hace...
Si surgen deseos, consévalos en el fondo....
La simplicidad que no tiene nombre, está libre de deseos.
Si no hay deseos todo está en paz y el mundo se endereza a sí mismo."*¹

A la derecha un nuevo nicho, de medio *tatami* de profundo, se ensancha hacia el costado norte. Debajo, una mesa - baúl con cuatro pueras correderas tiene justo encima una ventana de *shojis*, que desde afuera destaca sobre la fachada ocre de tierra de Osaka. No es para sentarse, sino para leer y escribir.

La ventana de la pared de la derecha, fuera de toda modulación trata en los *tokonomas* de forzar la virtud de lo casual en la construcción de la forma.

Al salir al patio cubierto, una pasarela da paso al oeste, a la zona de la Ceremonia del Té, las dos pavimentadas con madera de cedro.

Hacia el sur, enfrentado a la fachada norte del Palacio, el patio cubierto con suelo de tierra, a un nivel más bajo, hace de rótula central de todas las partes. Es el lugar que define este Pabellón de Té. Es difícil describir incluso con imágenes lo que aquí sucede. El espacio a través del patio, no solo fluye en diagonal sobre el plano del suelo como el interior del Palacio, sino también de arriba a abajo y de dentro a fuera. A pesar de su pequeño tamaño y su humilde organización, la variedad espacial y escenográfica que nos muestra, es compleja y cambiante. La clave está en el porche central, que con sus particiones móviles y translúcidas ofrece un espacio continuo en infinitas transparencias que atraviesan diafragmas cambiantes (Fig 8.10).

La retícula del entramado de los *shojis* es diferente a la del Palacio y a la del resto de pabellones que quedan por ver. Su sentido no es apaisado sino vertical.

Al contrario que en el edificio principal, el techo por dentro no es plano. Mejor dicho es plano y no plano, porque la Sala Primera se cubre con un falso techo horizontal de tablillas sobre listones, como los del Palacio, pero que desde el patio cubierto resulta imposible pensar que existiese (Fig 8.13). Desde el interior, para acentuar el recogimiento, la Sala Primera se identifica como una cajita aislada ajena a la gran cubierta inclinada con

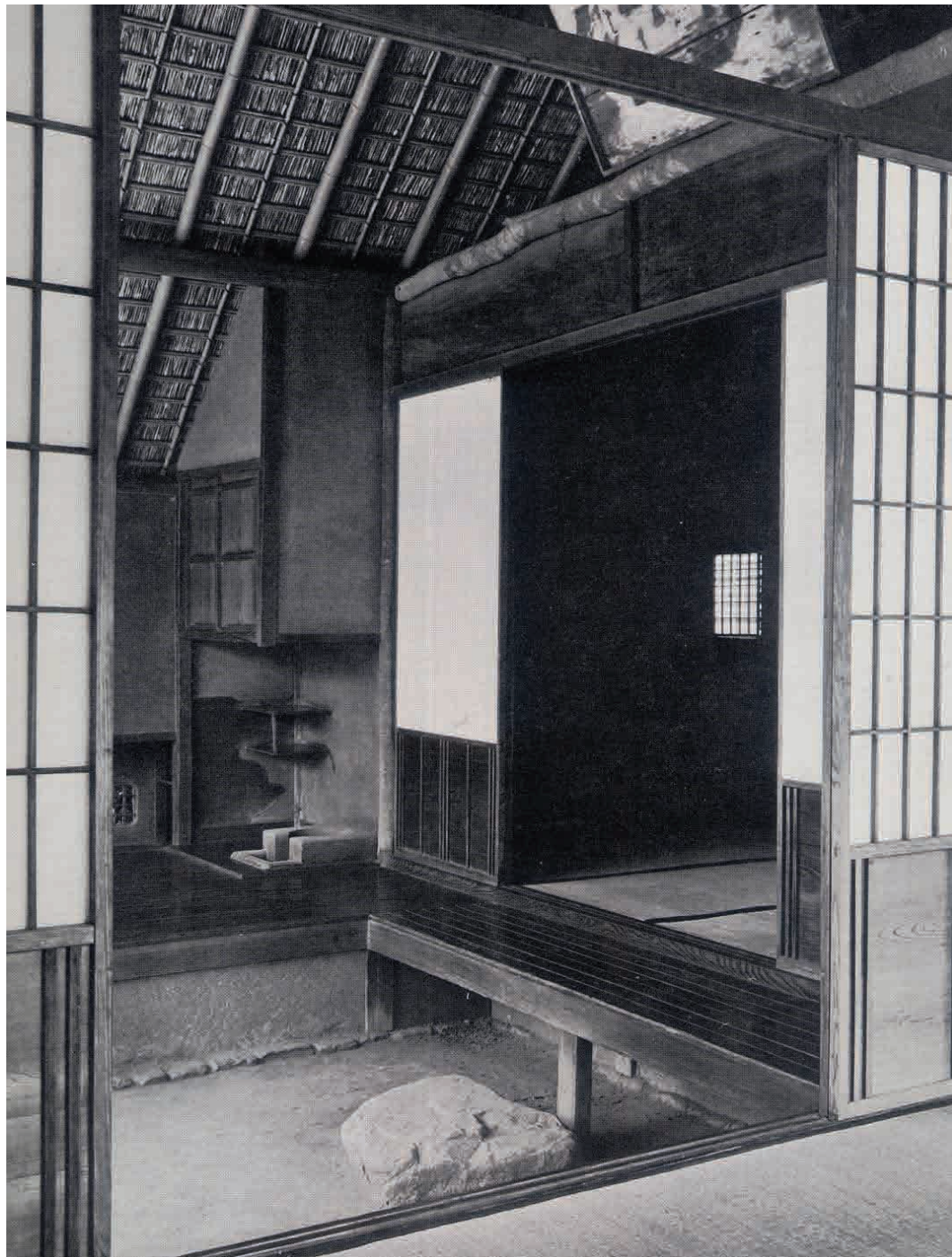


Fig 8.10 Gepparo. Desde los *shoji* de la Sala Segunda la diagonal profundiza hasta la ventanita del *tokonoma* a través del patio cubierto que hace de bisagra. La leve modificación del punto de vista hace girar todo el escenario.

faldones de palos y cañas de bambú, que se enseñan desnudos. La cabaña, el pajar, la construcción campesina tradicional cobija la vida.

Si la planta es tranquila, la sección endiablada. Esta arquitectura no se puede hacer en papel, no es un desarrollo racional dibujado. A la lógica del proceso, se le antepone la frescura de la acción, la aparente ocurrencia, lo provisional, lo espontáneo, lo irregular, lo asimétrico y lo inacabado.

Los anchos de crujías son realmente pequeños, un *tatami* (1,91m) en la Sala Primera y *tatami* y medio (2,865m) en la Sala Segunda. El patio cubierto cuadrado, de *tatami* y medio de lado. La sensación espacial lo hace más grande.

Es cierto que aquí solamente hay *fusumas* entre la Sala de Entrada y la Sala Segunda y entre ésta y la Sala Primera, el resto son *shoji*, ya que las paredes son exteriores. Las guías superiores de las puertas correderas, son listones de madera escuadrados y rectos, pero de ahí hacia arriba el orden y la lógica desaparecen. La cubierta inclinada a cuatro aguas desiguales, no atiende a los pormenores de distribución que pasan abajo. Única e independiente se eleva apoyándose sólo en el perímetro exterior.

Sólo un palo retorcido y de aspecto arbitrario, apuntala el tronco horizontal que hace de cumbrera.

El arquitecto sonríe. Con un puntal como ése, un proyecto de escuela no pasa el examen. Desde la lógica estructural es inaceptable, pero su presencia no atiende a la lógica, más bien parece casual y arbitrario. Con ello se convierte en protagonista, obliga a levantar la vista y mirar hacia arriba.

La inteligencia no debe sentirse ofendida. El hombre, refinado y austero, necesita explorar lo sensible.

*“Al conocer lo bello como bello, todos conocen la fealdad en el mundo.
 Todos saben que el bien es el bien y entonces conocen el mal.
 Así es como: ser y no-ser se engendran uno a otro.
 Lo difícil y lo fácil mutuamente se integran.
 Ancho y angosto se forjan uno al otro.
 Alto y bajo se corresponden uno al otro.
 Voz y tono se armonizan uno al otro.
 Por eso el hombre sabio encausa los asuntos sin actuar.
 Enseña estando callado.
 No se opone a los seres que nacen, ni se apodera de sus vidas.
 Nunca se queda en la obra cumplida.
 Por no permanecer en ella, no hay quien se la pueda arrebatarse.”²*

8. GEPPARO

Fig 8.11



Fig 8.12



Fig 8.13



Fig 8.14



Fig 8.11 Gepparo. Del patio hacia el este la cubierta se impone.

Fig 8.12 Desde la Sala Segunda el escenario del Té en encuadre magnífico.

Fig 8.13 La cubierta cobija y el falso techo de la Sala Primera se desvanece en lo alto.

Fig 8.14 Un palo retorcido que no se apoya en un nudo. Estructuralmente desconcierta.

94

8.3.- B.TAUT,

8.4.- TH. VAN DOESBURG, 17 puntos de la arquitectura neoplasticista, revista De Stijl. Rotterdam (1924)8.5.- *idem*

Fig 8.15 La Plataforma de la Ceremonia del Té

Fig 8.15



La plataforma para la Ceremonia del Té está al exterior protegida por la gran cubierta (Fig. 8.15). Nada es simétrico pero todo está equilibrado y compuesto. Su superficie es la de dos *tatamis*, al igual que la del suelo de tierra pero el espacio no se configura únicamente en la planta.

En la esquina del fondo, bajo unos armarios despensa y los estantes para los utensilios, empotrado en el suelo de tablas de cedro, está el brasero para el fuego. Un círculo inscrito en un cuadrado de arcilla refractaria se sumerge hasta tocar con la tierra. El plano de las puertas del armario se adelanta del plano más bajo y organiza un nicho para fijar el brasero. A su lado izquierdo el paño de la fachada oeste se retrasa en su parte más baja y establece una estrecha franja que contiene una ventana de barrotes y argamasa que ventila el plano del suelo. Las paredes son ocres de tierra de Osaka y contrastan con el *shoji* del frente blanco luminoso (Fig. 8.16).

La esquina convexa se protege y ubica el rectángulo de tierra refractario que acompaña la pompa.

Su sencillez aparente, casi ingenua, es el reflejo de un refinamiento consciente como diría Bruno Taut:

*“El hombre consigue la proyección de un instante en el universo y no la reducción del universo a las debilidades del hombre...”*³

El que haya estudiado arquitectura y recuerde los 17 puntos del Neoplasticismo de Theo Van Doesburg, aunque sólo sea alguno, reconocerá la modernidad en lo tiene delante (Fig 8.17). Aquel punto 6 que decía:

*“6. Lo monumental. La nueva arquitectura, en lugar de ser monumental, es una arquitectura de transformación, de ligereza y de transparencia. Ha separado la idea de “monumental” de la de “grande” y “pequeño”; se ha demostrado que todo existe en relación a algo.”*⁴

O el ocho...:

*“8. La planta. La nueva arquitectura ha destruido la pared en el sentido que suprime el dualismo entre interior y exterior. Las paredes ya no sostienen, se han convertido en puntos de apoyo. De ello resulta una nueva planta, una planta abierta; totalmente distinta de la del clasicismo, porque los espacios interiores y exteriores se comunican.”*⁵

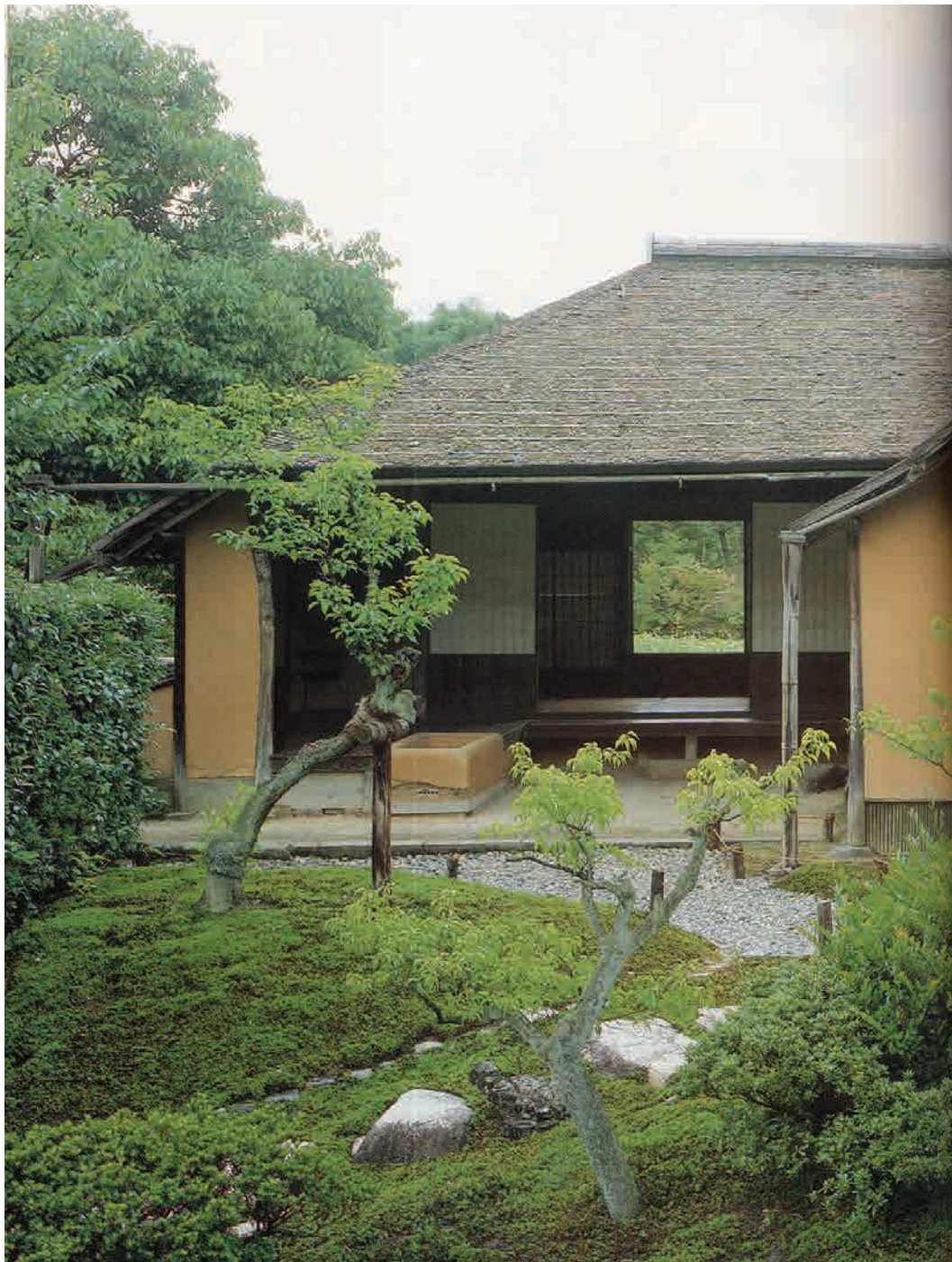


Fig 8.16 El patio central articula el conjunto, pavimentado con tierra batida en ligera pendiente hacia fuera y una vez fuera hacia el oeste. La parte saliente al este de la sala de entrada ayuda a enmarcar el vacío que contiene la ceremonia del Té. Orientado hacia el sur la cubierta profunda oscurece el espacio. Un finísimo canalón de media caña de bambú refina las líneas y vuela muy lejos. La ventana del fondo hacia la loma de los arces es un espejo que atrapa los valores vitales. Sobre el musgo un ciruelo ya anciano apoyado en muletas, muestra los nudos de sus injertos y las cicatrices de sus batallas y ataques.

8.17.- Arriba, sobre el falso techo invisible de la Sala Primera, descentrada del cuadro, una pintura votiva inclinada hacia delante, representa "un japonés navegando sobre un barco chino en el año 10 de la era Keicho" (1605). Abajo un cuadro neoplas-tico.

96



9. EL VIAJE A TRAVES DE LAS MONTAÑAS

El recorrido por el jardín, podría parecer un título más adecuado para encabezar este apartado. Si se utiliza la palabra viaje es para intentar aproximarse a que la idea de recorrer un camino, para el japonés de la época, tiene muy poco que ver con el viaje del turismo de masas que se produce actualmente.

El turista de hoy, viaja para conocer lugares y cosas, mientras que el propósito del viaje del japonés, es para conocerse a sí mismo. Para realizar el viaje actual, se busca rapidez en el desplazamiento, comodidad en el alojamiento, buscar lo atractivo, lo nuevo, lo desconocido y al mismo tiempo hacer las previsiones necesarias para evitar sobresaltos.

No es lo mismo tener conocimientos que conocer. Lo primero se refiere a algo que viene del exterior, mientras que lo segundo arranca del interior de cada uno. El sabedor no es el sabio.

Un reciente artículo periodístico titulado "El provinciano global", del escritor Rafael Argullol, incide en este particular:

"El cosmopolita quiere saber, mientras que el provinciano global quiere acumular...El verdadero cosmopolita, al no soportar la excesiva claustrofobia de la identidad propia, busca en el espacio absorto de lo ajeno aquello que pueda enriquecer su origen y sus raíces. El hijo pródigo de la parábola bíblica encarna a la perfección ese anhelo: el conocimiento de los otros es finalmente el conocimiento de uno mismo. El cosmopolita quiere saber." ¹

Heráclito, hace 2.500 años, ya aseveraba que:

"La información, no proporciona la comprensión."

Para el japonés de la época el viaje se asienta en pretensiones diferentes:

*"Sin salir de la puerta, puedes conocer los caminos del mundo.
Sin mirar por la ventana, puedes conocer los caminos del cielo.
Cuanto más lejos te vas, menos aprendes.
Por eso, el hombre sabio llega sin necesidad de caminar.
Sabe sin necesidad de mirar.
No actúa pero realiza." ²*

El monje Matsuo Basho (1644-1694) en el librito "Sendas de Oku", nos da una visión prodigiosa del viaje como el sacrificio necesario para adquirir sabiduría, de dejarlo todo por si no es posible volver. Comienza así:

9.1.- Argullol, Rafael. Provincianos y cosmopolitas. El PAIS, 1 Enero 2016.

9.2.- LAO TSÉ, Tao Te King, (s.VI a.C). XLVII. *Mirar a lo lejos*

9.3.- MATSUO BASHO, *Sendas de Oku*, Seix Barral (1981) pág. 55

“Los meses y los días son viajeros de la eternidad. El año que se va y el que viene también son viajeros. Para aquellos que dejan flotar sus vidas a bordo de los barcos o envejecen conduciendo caballos, todos los días son viaje...; los espíritus del camino me hacían señas y no podía fijar mi mente en nada. Remendé mis pantalones rotos, cambié las cintas a mi sombrero de paja y unté moka quemada en mis piernas, para fortalecerlas...”

Mientras miraba el camino que acaso iba a separarnos para siempre en esta existencia irreal, lloré lágrimas de adiós.

... Me dolían los huesos, molidos por el peso de la carga que soportaban. Para viajar debía bastarnos sólo con nuestro cuerpo; pero las noches reclaman un abrigo; la lluvia, una capa; el baño un traje limpio; el pensamiento, tinta y pinceles. Y los regalos que no se pueden rehusar...Las dadas y posesiones estorban a los viajeros.“

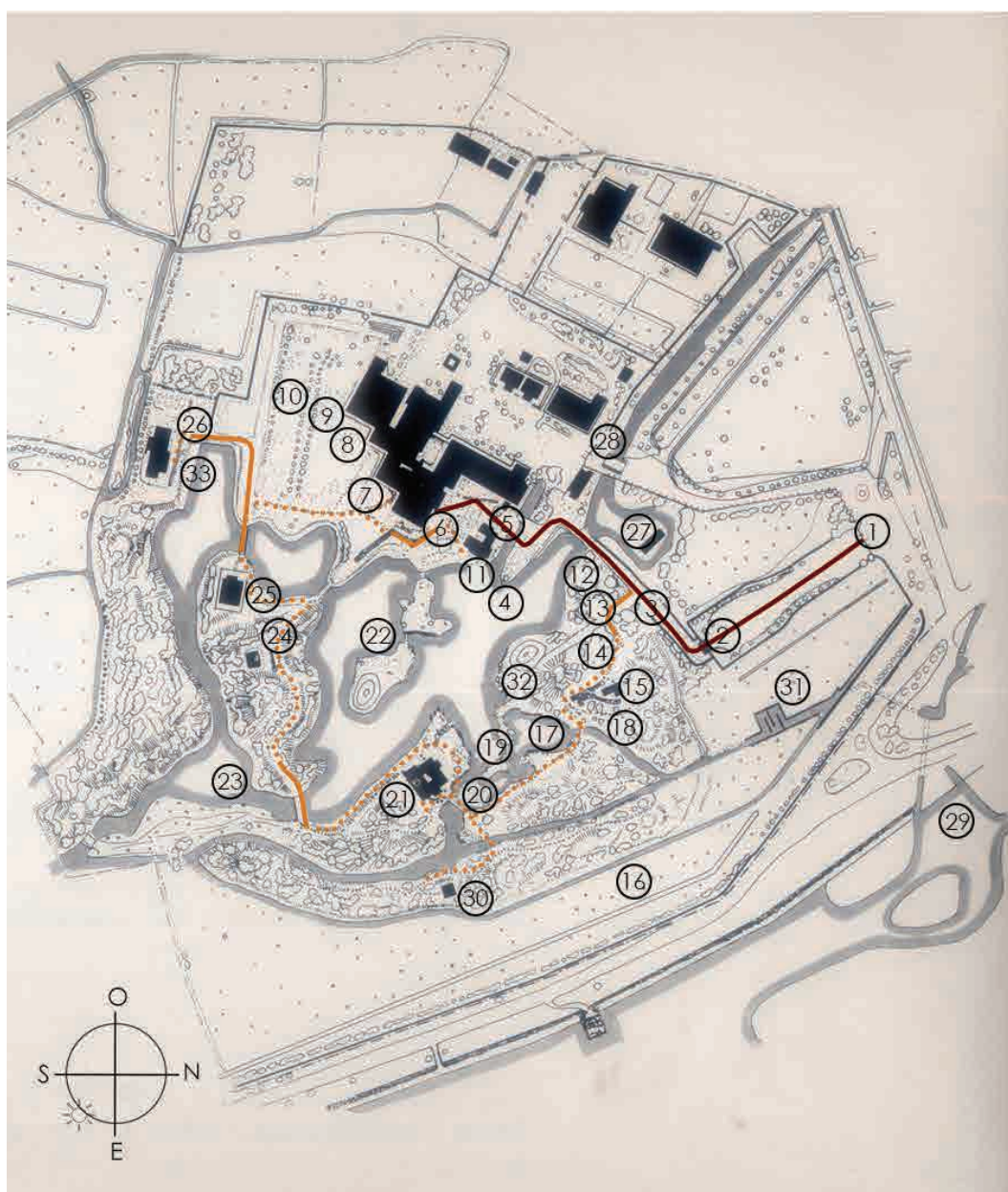
“Mi choza de paja:
Ancho y largo
Menos de cinco shaku
¡Qué carga poseerla!
Pero la lluvia...”³

Con el recorrido que el maestro jardinero establece por el exterior del Recinto Imperial trata de emular un viaje hacia el conocimiento como el que describe el monje. El visitante, paso a paso, de piedra en piedra, como los días que fluyen, sufrirá penurias y momentos de esplendor. Seguirá senderos, subirá cordilleras y vadeará valles, bordeará ríos y mares, pasará puentes, se extenuará y descansará... Irá de aquí para allá, perderá conciencia de donde está pero se encontrará a sí mismo, a su yo cósmico y en su humilde pequeñez gozará la serenidad de espíritu; de tener sin poseer (Planos 9.1, 9.2).

El nivel cultural de un japonés de la época se medía por sus conocimientos poéticos. Incluso los servidores se elegían atendiendo a raíces familiares y a la destreza en la declamación de poemas.

En los paseos en grupo por los jardines de los palacios, seguramente estimulados con alguna aportación de *shaki* guardado en la mochila, la categoría se mostraba en la práctica del *renga haikai* o secuencia de poemas encadenados, incisivos y ocurrentes en una creación poética colectiva. La elaboración de una frase o de un poema que requiera la participación de varias personas tiene, sin duda, riesgos, pero ayuda a conocer y los resultados se adivinan sorprendentes. En definitiva, anteponer lo colectivo a lo individual en la búsqueda de lo inesperado.

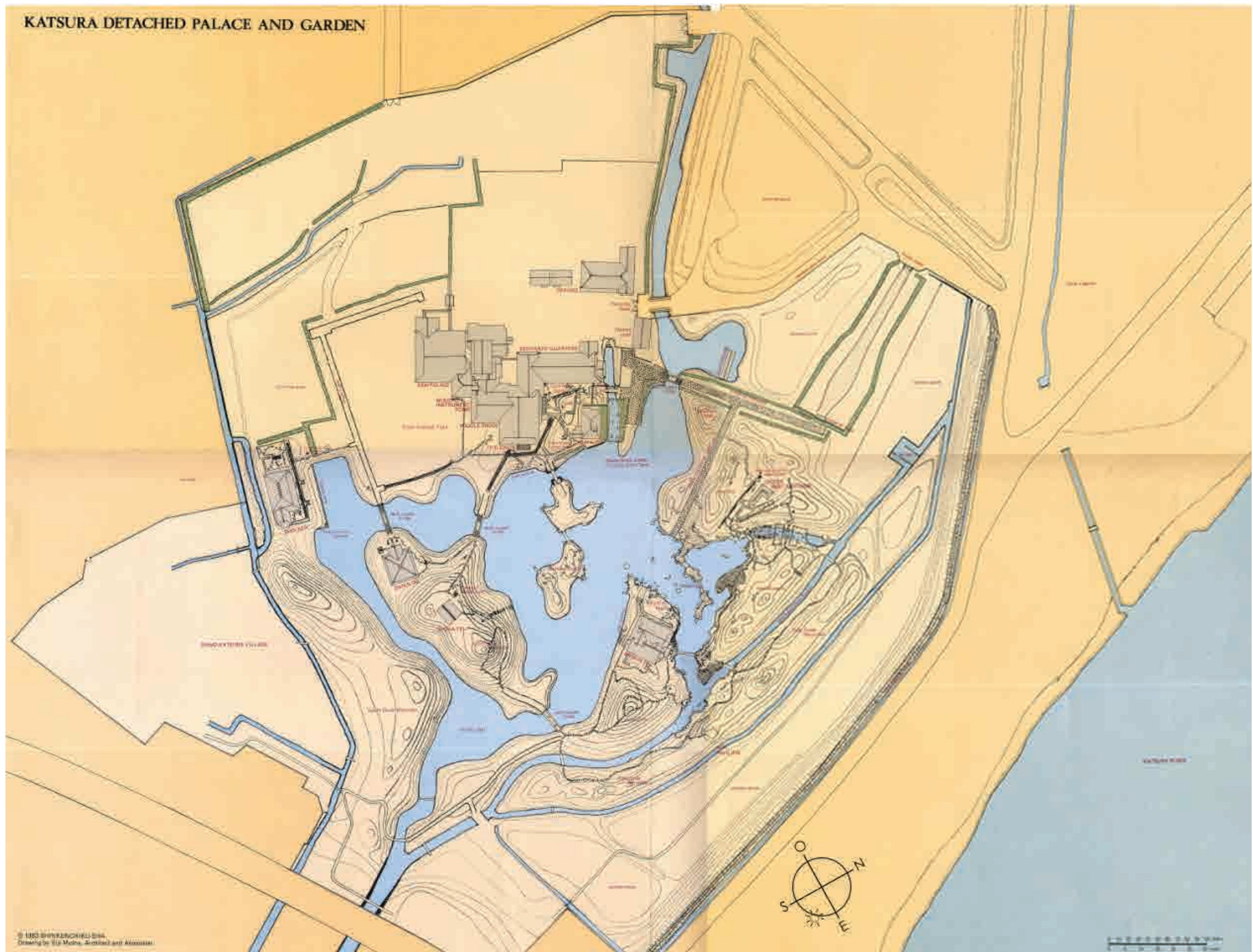
El recorrido turístico actual se hace siempre de la misma manera, monótono y aburrido, no atiende a las circunstancias del visitante, época del



Plano 9.1 El recorrido marcado en naranja señala el que comienza en esta apartado a través de las montañas. Es importante complementarlo con el plano topográfico para entender las características de cada tramo. El trazo continuo corresponde a los caminos de grava y los punteados a senderos de piedras sueltas.

1.- Puerta principal. 2.- Puerta imperial. 3.- Camino Imperial. 4.- Pino Sumiyoshi. 5.- Puerta Interior. 6.- Palacio antiguo. 7.- Palacio Medio. 8.- Sala de música. 9.- Palacio nuevo. 10.- Paseo a caballo. 11.- Gepparo. 12.- Montículo de los arces. 13.- Paseo de los arces "Momiji." 14.- Colina de las cycas "Sotetsu". 15.- Pabellón de descanso. 16.- Bosquecillo de bambú. 17.- Ribera. 18.- Cascada. 19.- Amanohashidate. 20.- Agua corriente para lavarse las manos. 21.- Shokintei. 22.- Isla de los inmortales. 23.- Valle de las luciernagas. 24.- Shokatei. 25.- Onrindo. 26.- Shoiken. 27.- Embarcadero. 28.- Puerta de servicio. 29.- Río Katsura. 30.- Pabellón de los cuatro bancos "yotsukoshikake". 31.- Compuertas de entrada de agua del río Katsura. 32.- Embarcadero de los arces. 33.- Embarcadero de los ciruelos.

100
Plano 9.2 Topografía. Las curvas de nivel señalan desniveles de un metro de altura.



año ni condiciones climáticas. Exactamente lo contrario de lo que haría el japonés cultivado de la época, decidido paladín del disfrute de los matices con que la naturaleza es capaz de enriquecer nuestras vidas. Las formas de recorrer el jardín debían ser infinitas, atendiendo al estado de espíritu, las intenciones y los pormenores del momento. Nosotros haremos un paseo de reconocimiento, mirando aquí y allá, dejándonos llevar por las piedras que señalan el camino, como alguien perdido en el bosque que necesita cualquier rastro para poder avanzar.

Se haga como se haga, existe un factor común en toda la ruta, nunca se ve el límite del recinto desde el interior. Por lo tanto, se pierde la conciencia del tamaño, y el espacio parece infinito. Un bosque de cañas de bambú mezclado con setos, árboles y arbustos, ocultan la valla; el truco del mago creador.

La vista no se queda en la superficie, la profundidad reclama sus valores. Ortega y Gasset escribe en "Meditaciones del Quijote":

"Los arboles no dejan ver el bosque y gracias a que así es, en efecto el bosque existe. La misión de los árboles patentes es hacer latente el resto de ellos, y sólo cuando nos damos perfecta cuenta de que el paisaje visible está ocultando otros paisajes invisibles nos sentimos dentro de un bosque.

La invisibilidad, el hallarse oculto no es un carácter meramente negativo, sino una cualidad positiva que, al verte sobre una cosa, la transforma, hace de ella una cosa nueva.

...Desconocer que cada cosa tiene su propia condición y no la que nosotros queremos exigirles es, a mi juicio, el verdadero pecado capital, que yo llamo pecado cordial, por tomar su oriundez de la falta de amor."⁴

Al describir anteriormente el camino entre la Puerta Imperial y la Puerta Interior se comentó que "el frenesí de la gente que avanza con la urgencia de descubrir lo que no se ve al fondo y con la mirada fijada en el puente que se alza en el frente, los visitantes pasan sin percatarse, del arranque del camino que girando a la izquierda nos introduciría al recinto ajardinado..." Si alguien lo hace y gira a la izquierda, entrará en el Paseo de los Arces. Al fondo el camino se cierra con una piedra que emerge del suelo (Fig 9.1). Camina hacia ella pero cuando ha recorrido una tercera parte del trayecto, a la izquierda, hacia el norte, hacia lo oscuro, una fila de piedras sumergidas en musgo le invitan a adentrarse en el bosque. El sendero asciende levemente y gira hacia lo desconocido (Fig 9.2).

9.4.- J. ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote. profundidad y Superficie* (1924) , Espasa Calpe (1985) pág. 45

102

Fig 9.1 El Paseo de los Arces se dirige hacia el lago entre la loma de los arces y la colina de las cicas.

9.2 El sendero hacia el norte. Paso a paso hacia lo desconocido.

Fig 9.1



Fig 9.2



Las losas están desgastadas, las han pulido pisadas de emperadores, filósofos, monjes sabios y poetas. Cada losa es diferente a la siguiente, como los días, las horas, los minutos, los instantes. A cada losa le corresponde un paso diferente. Es importante mirar hacia el suelo. Mil setecientas dieciséis piedras esperan.

La angosta senda enlosada circunda el lago y ofrece diferentes opciones. Cada matiz en la posición de las piedras tiene nombre propio que las diferencia. Los caminares no son siempre iguales, el golpe de cadera entona ritmos diferentes de una misma composición. La distancia entre cada una de ellas es pequeña, los pies calzados con sandalias y el cuerpo ceñido con la rigidez de un *kimono* ofrecen una imagen delicada y sutil. El escenario para una coreografía de un cuerpo y de una cultura en el espacio. El paso se debe hacer de uno en uno.

Procesión por el musgo y el tiempo, hacia el descubrimiento del ser.

Al girar a la izquierda desde el Paseo de los Arces el sendero de piedras se cuela por detrás de otro montículo: la Colina de las Cicas, palmáceas de crecimiento muy lento, exquisitas y débiles que necesitan abrigo en invierno. El camino zigzaguea entre ellas y a través de dos piedras más grandes llegamos a un nuevo pasillo de piedras diversas y anchura constante, *nobedan*, que hace de antesala en el suelo a un pequeño pabellón con un banco y una cabina para un excusado. Es el *Machiai*, o banco cubierto para descansar (Plano 9.3).

Para entender la manera de pensar japonesa es necesario hacer un inciso aclaratorio. Como ya vimos, el Sr. Suzuki le decía a Bruno Taut que los japoneses con un solo vocablo podían ser más precisos que un europeo mediante frases complicadas, y que eso es consecuencia de tener un lenguaje con muchas palabras.

El *nobedan* (tira de pavimento de piedras) por ejemplo, tiene una treintena de palabras que definen con exactitud los diversos matices de cómo son y como están colocadas las piedras (Fig 9.3). Lo mismo ocurre con los senderos de piedras irregulares y sueltas, las linternas, las puertas, vallas, fuentes, puentes, bordes de lagos, cascadas, etc.

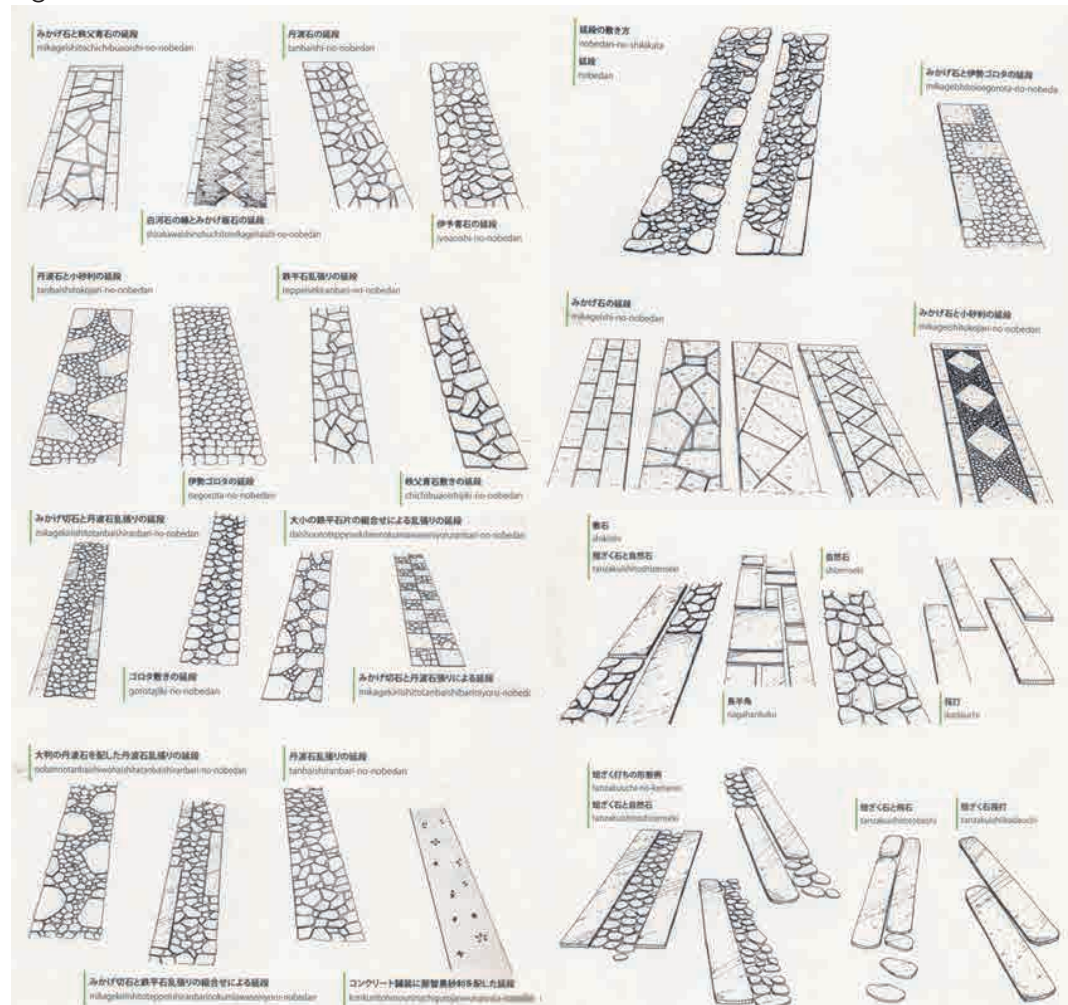
No es objeto de este trabajo describir o matizar todas estas opciones, por lo que a partir de ahora llamaremos a este tipo de pavimento de piedras en pasarela continua simplemente *nobedan*. Sin duda el lector será capaz de distinguir las diferencias e interpretar a su manera el por qué de cada caso.

El *nobedan* del Machai recoge con dos piedras muy grandes el sendero que se acerca. El encuentro de los caminos es un lugar importante. Una pila de agua y una linterna (Fig 9.4) así lo señalan mientras dos árboles

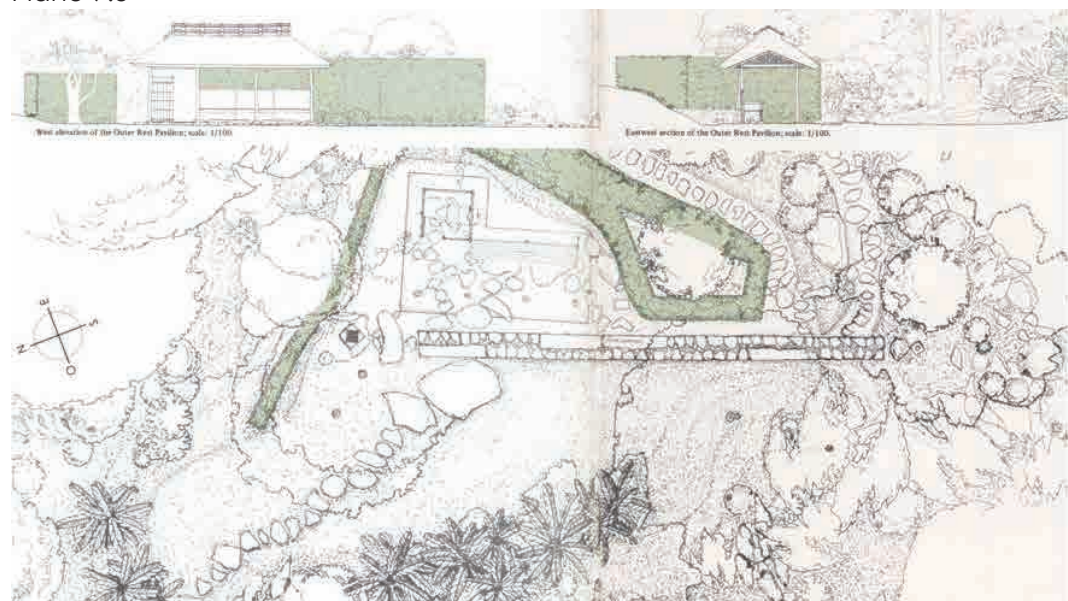
Fig 9.3 Diferentes tipos de nobedan.

Plano 9.3 Machai, banco cubierto para descansar. Los altos setos recogen la choza y ocultan lo que ha de llegar.

Fig 9.3



Plano 9.3



9. EL VIAJE A TRAVES DE LAS MONTAÑAS

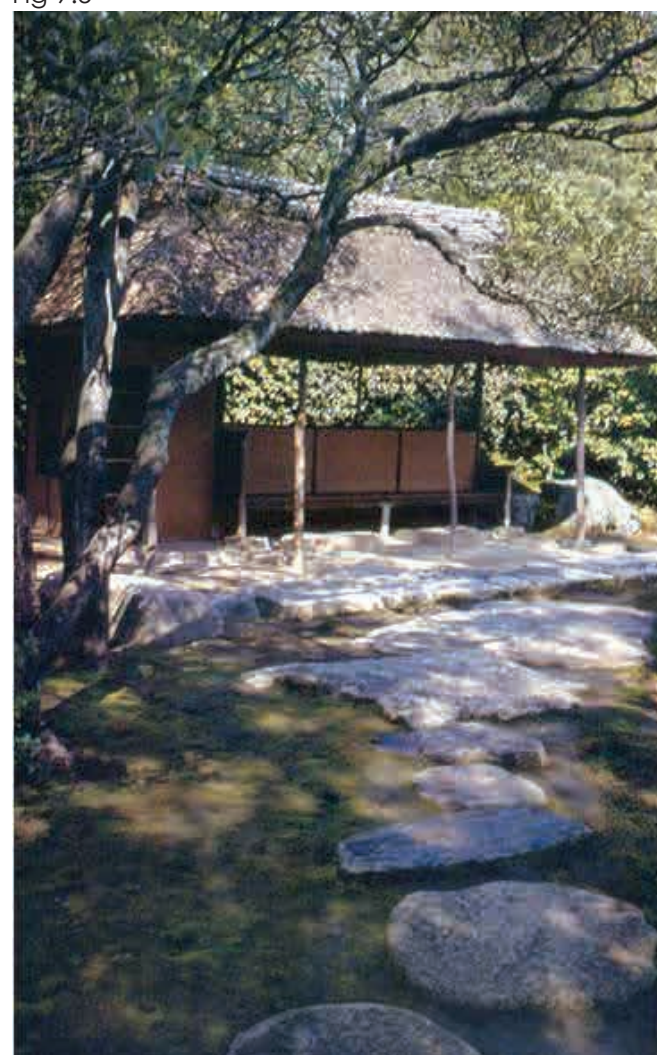
Fig 9.4



Fig 9.4 La pila de agua y la linterna, bajo la sombra, dan la bienvenida y complementan la higiene de los aseos de al lado. Nótese que la piedra justo delante de la pila tiene la forma adecuada para poder arrodillarse con kimono y sandalias.

Fig 9.5 El rosario d piedras, bajo la sombra de los árboles, llega al banco de espera.

Fig 9.5



de amplia copa cobijan la escena (Fig 9.5).

No se ha subido mucho, pero el banco invita a sentarse. Con su ofrecimiento revela que el camino será largo y penoso.

Desde el banco sentado no se ve lejos. Justo detrás, un seto que llega hasta la altura del arranque de la cubierta cierra la vista, pero se adivina que la topografía sigue subiendo. El montículo de las cicas situado delante oculta el fondo (Figs 9.6, 9.7, 9.8).

Las cicas fueron regaladas por la noble familia Shimazu y parece que cuando las trasplantaron ya tenían unos cincuenta años. Un estudio botánico reciente ha descubierto que algunas de las veintitrés cicas del conjunto son contemporáneas de la construcción del Recinto. Con una altura de unos tres metros y un diámetro de base de 60cm. tienen la edad de unos cuatrocientos años.

El banco para seis personas en línea invita a pensar, más que a conversar. La cubierta de paja, sobre un entramado de cañas de bambú se apoya en durmientes de tronco de alcornoque sin descortezar, sobre ocho pilares torcidos de similar condición. Sus cimientos son piedras convexas por arriba para que el agua discurra. El pavimento, de piedras careadas irregulares, de diferentes tamaños y aspecto geológico, dirige los pasos al banco y a la puerta del cuarto de aseo que se encuentra a su lado (Fig. 9.9).

El arquitecto se para en la fuente. Dos cuadrados girados 45° tallados en la piedra componen su cuenco. El agua, cuando se llena, rebosa geometría en una espiral ascendente. La linterna da fe del valor del evento. ¿Arte moderno, abstracto, conceptual o concreto? De nuevo el cuadrángulo, tal vez este cuadro, Malevich lo incluiría en su obra.

La falta de rectitud de los postes y el aspecto natural que le da su corteza, no impide comprobar que no son equidistantes en planta, sino que el pórtico que está delante del local de servicio es menor que los otros dos. Es difícil tomar medidas en pilares que no mantienen la vertical, pero el ojo acostumbrado a construir forma, se da cuenta que la base compositiva es una retícula de cuadrados de aproximadamente la medida de un largo de *tatami* de lado. La concepción es clara, la exactitud no importa; como decía A. De la Sota, *"hay que saber levantar la espada, cuando ya tienes al enemigo vencido"*.

En el Palacio Principal todas las medidas concuerdan. La inteligencia se impone, el arquitecto es capaz de hacerlo. Pero aquí, en una lección de humildad y de respeto a las leyes de la naturaleza, la deja ser protagonista. Cede su control geométrico y aplica la asimetría, la irregularidad y el voluntario inacabamiento, en busca de espontaneidad y participación.

9. EL VIAJE A TRAVES DE LAS MONTAÑAS

Fig 9.6



107

Fig 9.7



Fig 9.8



Fig 9.6 La colina con las cicas recién podadas, al comienzo del verano.

Fig 9.7 Las cicas, como el *samurai*, necesitan abrigo de paja en invierno. En Galicia se usa y se llama *augariña*.

Fig 9.8 Samurai con abrigo de paja.

Fig 9.9 Bajo cubierta palos distintos se retuercen, un par arriostran las correas y otros dos apuntalan la cumbre.

108



9.5.- ARGULLOL, R. Provincianos y cosmopolitas. El PAIS, 1 Enero 2016.

Fig 9.10 Alvar Aalto. Sauna de la casa de Muuratsalo. Su forma proviene de ajustar los apoyos a las piedras existentes en el lugar. Respeto y cuidado descubren la forma.

Fig 9.11 Sauna de la casa de Muuratsalo

El que no cede, el que está seguro no avanza. La seguridad, la imposición son las herramientas básicas para no progresar "En tu seguridad está tu límite" aseveraba el catedrático de metafísica. La duda, y la atención a todo lo que no proviene de ti, encienden la chispa del descubrimiento.

En la sauna y en la leñera de la casa de Muuratsalo, Alvar Aalto utiliza este método. Allí, en busca de la revelación, el arquitecto contrajo un pacto con lo ya existente. No colocar las piedras debajo de donde quería colocar los apoyos, sino colocar los apoyos donde estaban las piedras. El resultado es una estructura inesperada, única, sencilla y compleja a la vez (Figs 9.10, 9.11).

El arquitecto recuerda las palabras de Wright... "tanta intensidad arquitectónica, se ha de poner en el gallinero, como en la catedral".

Los edificios que ve, le conmueven y abstraen. Tan cerca y tan diferentes. En poca distancia, sin grandes inventos, se matizan las formas. Cuando era pequeño y aún no sabía que iba ser arquitecto, notaba ambientes distintos en cuanto cambiaba de pueblo. En pocos kilómetros, la arquitectura de siempre, matiza su forma. Por el contrario, hoy, en lugares muy alejados se construye lo mismo.

Rafael Argullol también reflexiona:

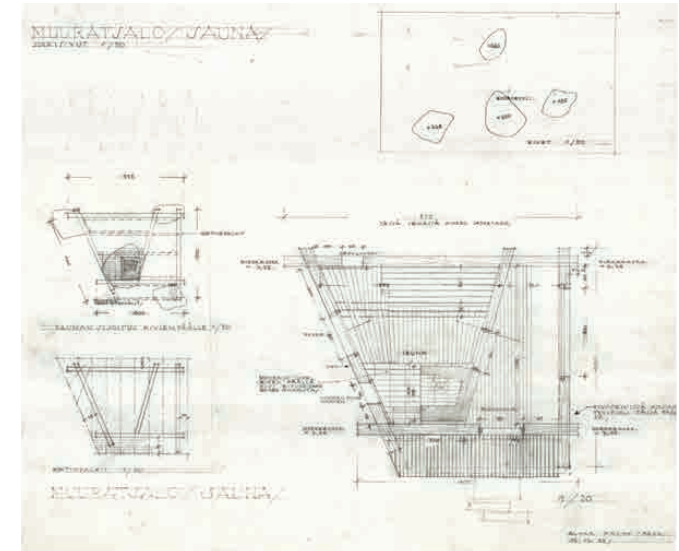
"El provinciano global quiere disponer de resortes informativos, si bien es dudoso que quiera saber. Quizá tampoco está en condiciones de hacerlo. Aquellos que detentan el poder, dirigentes políticos y económicos, están en la misma situación. Cuando a menudo nos lamentamos de la falta de estadistas en la política mundial aludimos, en realidad, al dominio del provincianismo global.

La desfiguración de la cultura cosmopolita puede ser clave a la hora de entender buena parte del desconcierto actual. Lo que hemos denominado globalización, vinculada a las grandes migraciones y a las nuevas tecnologías, ha sido, en parte, un fenómeno fructífero, al poner en relación tradiciones ajenas entre sí y al facilitar nuevas posibilidades frente a la desigualdad; no obstante, paralelamente, ha supuesto una devastación cultural de grandes proporciones al destrozarnos buena parte del sutil tejido de la diferencia. La uniformidad socava los alicientes que alberga toda visión cosmopolita." ⁵

El tiempo pasa y el camino espera. Al frente, el nobodan recoge e invita a seguir el camino, al final del pasillo una gran piedra y una linterna cierran el paso (Fig 9.12). Justo antes, encubierta por el seto continúa la senda. Nada más doblar a la izquierda aparece lo oculto. El ruido del agua dirige los pasos. Una suave cascada discurre entre piedras (Fig 9.13).

La bajada es pronunciada, nos guía el sonido pero es necesario bajar la mirada y atender al camino.

Fig 9.10



109

Fig 9.11



110

Fig 9.12 El *nobedan* continua la senda. Antes de llegar al final, el sendero gira a la izquierda.

Fig 9.13 El camino desciende y el ruido del agua dirige los pasos.

Fig 9.12



Fig 9.13



9. EL VIAJE A TRAVES DE LAS MONTAÑAS

Un puente de una sola piedra elevada en el aire, tienta nuestro equilibrio y cruza el cauce del agua que murmulla fresca en su entrada desde el río Katsura (Fig 9.14).

Si alguien no hubiese sucumbido al reclamo del agua, siguiendo detrás del seto del banco de espera, hubiera subido a una colina más alta y descendido hasta el regato, en más tortuoso camino y en más fuerte bajada llegaría igualmente al sendero de orilla desde donde ya se divisa el pabellón Shokintei (Fig. 9.15).

Fig 9.14 El agua llega del río Katsura susurrando a través de una suave cascada. El paisaje simula montañas y las linternas se encienden a tan bello escenario.

111



112 Fig 9.15 El Pabellón Shokin-tei desde el puente de piedra que atraviesa la pequeña cascada.



10. LA APROXIMACIÓN AL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI.

Se acaba de llegar al lugar del recinto donde suceden más cosas. El límite del agua y la tierra se entrelazan en un sinfín de festones. El sendero de piedras encadenadas recorre la orilla. Atraviesa una playa en forma de lengua formada por cantos rodados de piedra color azabache que se aproxima a un islote. Si al mar imitase, la linterna en la punta, ejerce de faro (Plano 10.1, Figs 10.1, 10.3).

Algunos relatan que en el lugar que ahora ocupa la linterna, antiguamente estuvo el Pino Takasago, que desde su situación veía de soslayo al Pino Sumiyoshi, en el promontorio anterior a la Puerta Interior. Para darle la importancia que se merece a este hecho es necesaria una breve aproximación histórico-cultural-religiosa al Japón de la época.

Zeami Motokiyo (1363-1443) autor de teatro *Noh* escribió la obra "Takasago" que es la historia del espíritu de dos pinos, uno en Takasago y el otro de Sumiyoshi. Takasago está en la antigua provincia de Harima, y Sumiyoshi en Settsu.

Es una obra en dos actos, en el primero de los cuales los espíritus de los pinos están representados por una devota pareja anciana. Los actores, principal y ayudante del principal, representan los papeles de ancianos, aparecen con máscaras y pelucas correspondientes a su rol.

La obra se inicia con la entrada del monje Tomonari y sus acompañantes quienes están viajando hacia Miyako y en el camino se detienen en Takasago. Llevan un par de rastrillos para limpiar el suelo alrededor del pino sagrado. Los visitantes preguntan a la pareja acerca de la leyenda del espíritu de los dos pinos, ya que no comprenden cómo pueden considerárseles pareja, cuando están ubicados en dos lugares distantes. Los ancianos explican que la distancia, no debe ser un obstáculo, cuando se está unido por un amor y devoción profundos (Fig 10.2).

En el segundo acto aparece un lugareño representado por un *ai-kyô-gen*, actor especializado que interviene en obras de *Noh* en papeles tales como campesinos, sirvientes o como en esta obra, como barquero. Este lugareño explica al monje Tomonari y a sus acompañantes, que la pareja que acaban de encontrar no es sino una representación temporal de las dos deidades representadas por los pinos sagrados de Takasago y Sumiyoshi. El monje Tomonari atraído por el profundo sentido de devoción de la leyenda decide emprender viaje hacia el lugar del otro pino, Sumiyoshi y es conducido a él por el barquero en un bote recién construido.

Finalmente aparece en el escenario nuevamente el actor principal, esta vez en el papel de Myojin, la deidad del Santuario de Mumiyoshi, llevando máscara y tocado de dios. El dios Myojin recuerda su larga relación con el pino, símbolo de fortaleza y constancia, ya que es el único árbol

Plano 10.1.

1 y 2.- Embarcaderos. 3.- Shokintei. 4.- Puesto para lavarse las manos. 5.-Puen- te de piedra Shirakawa. 6.- Linterna. 7.-Promontorio de guijarros, playa Taka- sago. 8.-Amanohashidate. 9.- Puen- te de piedra sobre la cascada. 10.- Subida al Manji-tei (pabellón de los cuatro bancos)

114



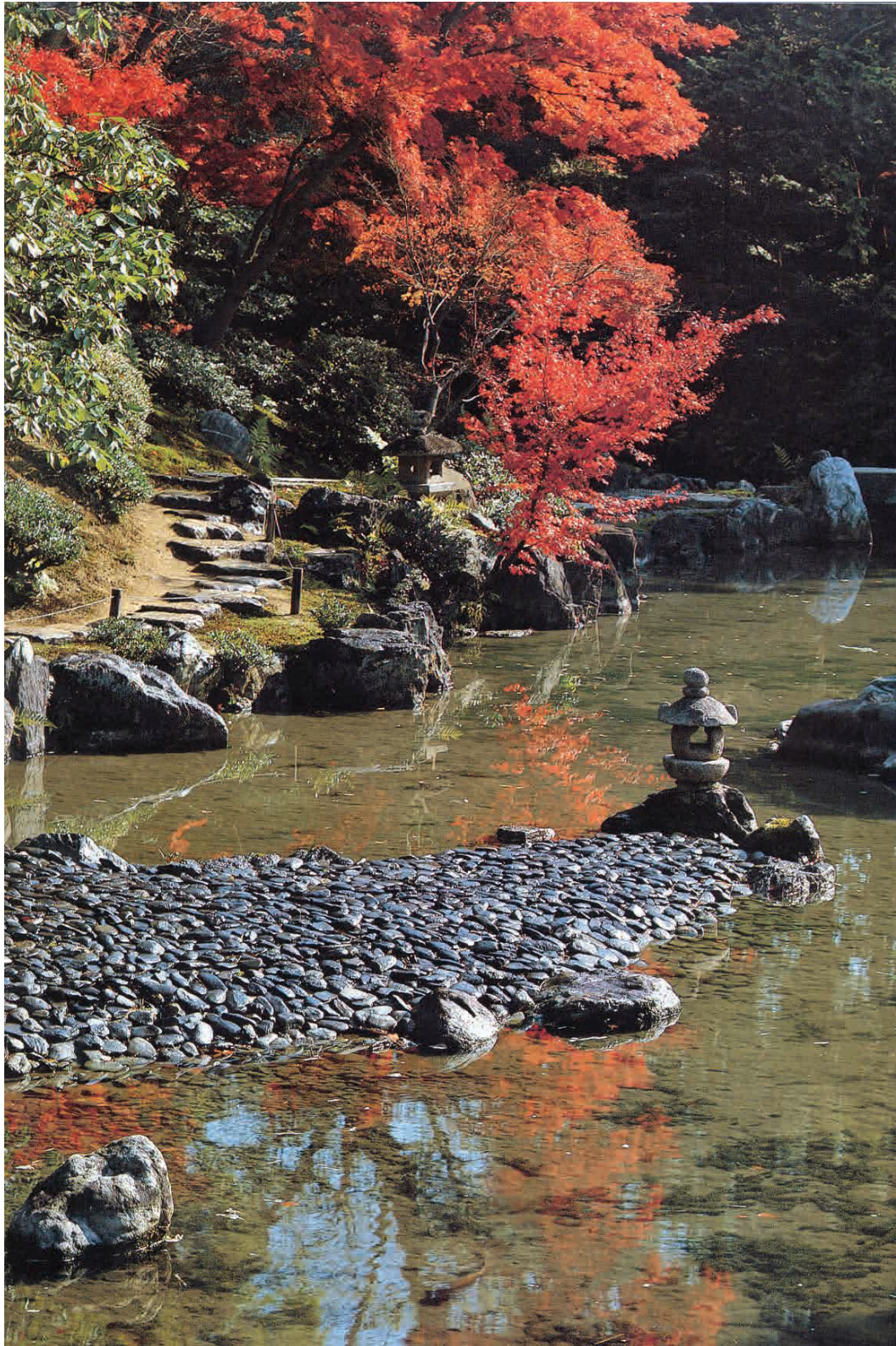


Fig 10.1 Camino de Shokin-tei, La playa de cantos rodados con la linterna en su vértice se aproxima a un islote.

Fig. 10.2.- "Jo y Uba, los espíritus de los árboles de pino de Takasago y Sumiyoshi". Uba, mujer vieja es la diosa japonesa de fidelidad. Ella es el espíritu de un árbol de pino en Takasago, que fue emparejado con un árbol de pino a través del mar en Sumiyoshi, cuyo espíritu, Jo, se convirtió en el esposo de Uba. La pareja tuvo un matrimonio largo y feliz, a pesar de que fueron separados por el mar. En la obra de teatro Noh, Takasago, Uba y Jo se ven atendiendo a sus árboles, Uba con una escoba y Jo con un rastrillo.

116



10. LA APROXIMACIÓN AL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI



Fig 10.3 El Shokin-tei desde la playa de cantos rodados a la derecha Amanohashidate

que permanece verde todo el año. Habla de las bendiciones que le ha concedido a la Corte Imperial, de la rectitud de los dioses y del Emperador, y se regocija danzando.

Toshihito y su hijo Toshidata, amantes de las artes y la literatura, tenían interiorizada esta manera de entender el mundo. No existe mayor consideración que dotar de alma o espíritu a algo. No hay mejor manera de hacer las cosas que con consideración, atención y cuidado, y no existen culturas más respetuosas que las que florecen al amparo de la creencia en la reencarnación, que dota a animales, vegetales y piedras de almas humanas en período de purificación.

Casi entristece pisar las piedras. El alma del lugar flota en la atmósfera. Al avanzar, a la derecha acompañan el camino los islotes de *Amanohashidate* con su puente de piedra al otro lado del agua (Fig 10.4).

La esposa del príncipe Toshihito, "la princesa modesta" según Le Corbusier, era de Amanohashidate, en la costa norte de la prefectura de Kyoto, a la orilla del el mar del Japón. Lugar con una geografía característica y diferente, que la mujer añoraba. Es considerada en escritos y representaciones pictóricas (Fig 10.5) como uno de los tres lugares más bellos del país. Su peculiaridad principal es una manga de arena de 3,6 km de largo, formada hace 8.000 años, que divide en dos la bahía y donde crecen alrededor de 8.000 pinos japoneses (Fig 10.6).

Dos montes se elevan al comienzo y final de la manga de arena, que se unía con tierra mediante un antiguo puente, sustituido a principios del siglo XX por otro moderno que gira para permitir el paso de embarcaciones.

Desde el parque Kasamatsu en uno de ellos, es costumbre desde la noche de los tiempos hacer el *matanozoky* que consiste en contemplar el istmo de arena, agachándose y con la cabeza al revés, mirando entre las piernas (Fig 10.7). La imagen que se ve es como la de un puente en el cielo (Fig 10.8). De ahí viene su nombre: Amanohashidate, Puente del Cielo.

Para evitar que la nostalgia de su tierra entristeciese a su esposa, el príncipe Toshihito le hizo un trozo de jardín que representaba sus paisajes. Aquí al bajar de las colinas, una lengua de tierra, con pinos y un puente se adentra en el agua hasta casi tocar la otra orilla.

El diseño intenta imitar la manga de tierra con pinos de su tierra natal; La traza lobulosa de tierra que se introduce en el agua, las piedras erguidas que aluden a la orografía del lugar, y el puente horizontal que con la piedra erecta a su lado evoca la relación de su pueblo y el monte Kasamatsu.

Vuelta a lo mismo, horizontal y vertical, el hombre en su debate eterno con la ley de la gravedad. El momento sublime del descubrimiento corbusierano se repite de nuevo (Fig.10.9).

10. LA APROXIMACIÓN AL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI

Fig 10.4



Fig 10.4 Amanohashidate.

119

Fig 10.5 Amanohashidate. Ukiyo-e, Ando (Utawa) Hiroshige (1797-1858)

Fig 10.5



Fig. 10.6.- La manga de tierra con pinos de Amanohashidate en la costa norte de la prefectura de Kyoto, a la orilla del el mar del Japón.

120



10. LA APROXIMACIÓN AL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI

Fig 10.7



121

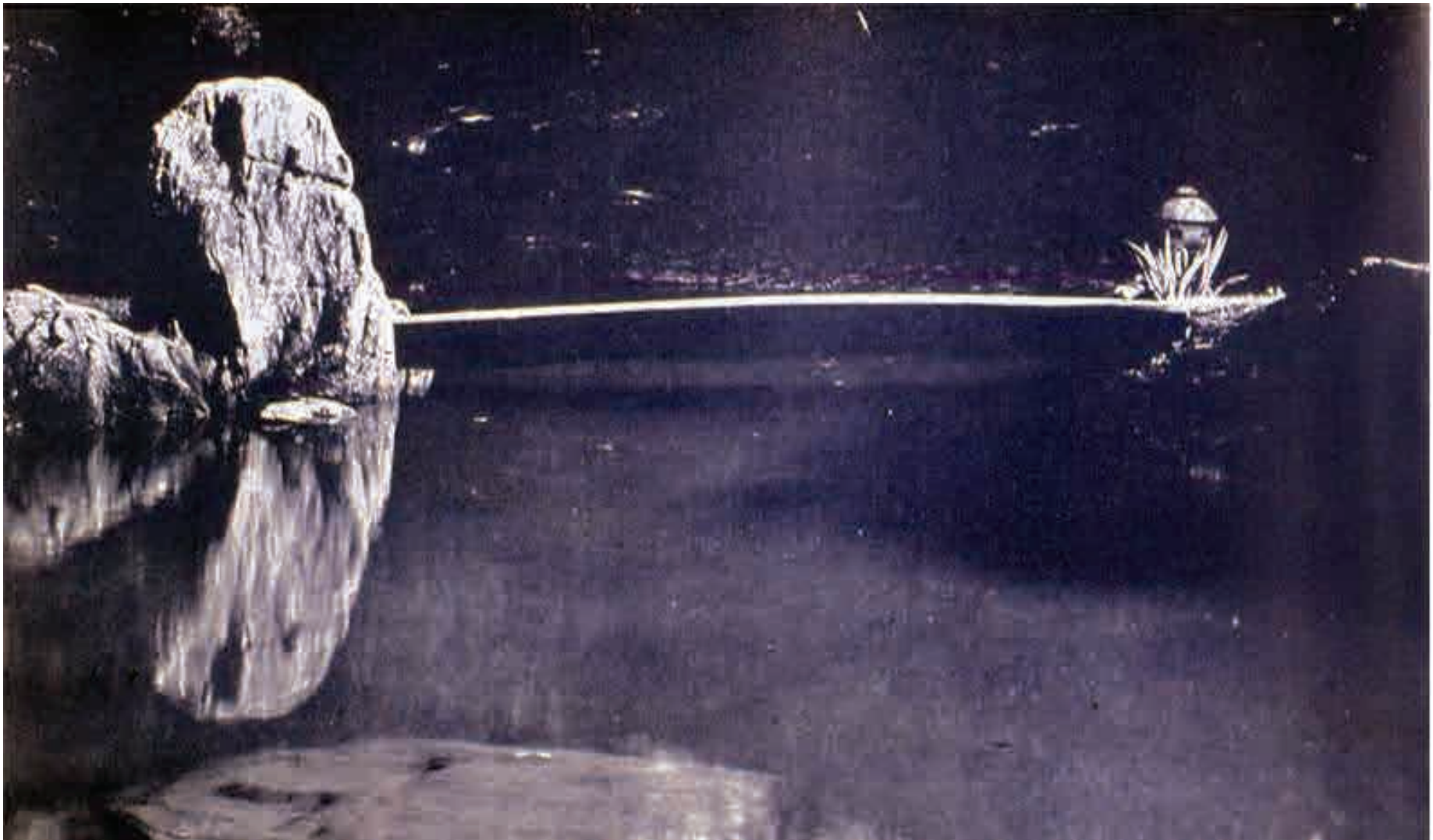
Fig 10.8



Fig 10.7 Desde el monte Kasamatsu haciendo el *matanozoky*.

Fig 10.8 Vista del puente en el cielo.

122 Fig10.9 El puente de Amanohashidate en la noche de luna. El agua y la montaña. Horizontal y vertical, con eso basta.



Hombre y naturaleza en equilibrio y diálogo. Lo vertical, la naturaleza rugosa y casual. Lo horizontal, el puente, producto del hombre preciso y geométrico. En Amanohashidate hay pinos plantados, alguno de gran porte y otros más pequeños.

El pino japonés, *pinus Thumbergii*, *kuromatsu* en su lengua, es un pino distinto a nuestro pino mediterráneo, *pinus halepensis*, que los dioses tengan piedad de la ciudad Siria de Alepo, que le da su nombre. Nuestro pino no es un árbol de ribera; más bien de secoano o de borde de mar, que de borde de río, y no admite la poda. El pino nipón al contrario crece en cualquier condición a menos de 700m de altitud. Puede tener una altura de hasta 35m, pero es el más utilizado en el arte del *bonsái*, porque aguanta la poda rigurosa y permite el *shari*, técnica que mezcla, en el mismo árbol, la madera seca con los brotes recientes, emulando la cercanía entre la vida y la muerte.

El arquitecto reordena lo estudiado, lo visto y lo oído. Casi sin querer entiende que este detalle de amor del príncipe con su esposa es un reflejo directo de la fidelidad eterna entre Sumiyoshi y Takasago. Si el primero, el príncipe está en tierra firme, Takasago ha de estar al otro lado del agua, donde la lengua de tierra divide la bahía; en Amanohashidate (Figs. 10.10, 10.11). También en la punta, un puente tan bello que no va a ningún sitio sólo puede estar hecho para alcanzar lo imposible, para viajar hacia un sueño.

La leyenda, la fe, dirige el proceso, el amor enriquece la vida, Sumiyoshi, en su punta de tierra se ofrece a su amada y espera templado la unión deseada. Ni normas ni precios, ni leyes ni plazos que enturbien el cosmos. El hombre y su medio se refuerzan entre ellos.

El Shokin-tei espera en el frente al otro lado de un estrecho canal. El rosario de piedras invita a la marcha. Es el Pabellón de Té más importante del recinto y el utilizado para las ceremonias más significativas.

Antes de entrar, escondido en la colina adyacente, se encuentra otro Pabellón de espera. La ceremonia necesita estar preparada con gran sutileza y esmero. El tiempo de demora le otorga categoría y el ritual engrandece su condición principal (Fig. 10.12).

Su nombre es Manji-tei, que significa esvástica. El camino se hace arduo porque la altura entre piedras se hace más grande (Fig. 10.13).

Merece la pena ir a visitarlo. La mayor parte de libros dedicados al Recinto Imperial lo pasan por alto, y la visita turística actual le cierra el paso con una sutil caña de bambú elevada ligeramente del suelo (Fig.10.14).

El pabellón es cuadrado, de un *tatami* y medio (2,865.m) de lado entre ejes de pilares, y la altura, del suelo al arranque de cubierta, un *tatami*

Fig 10.10 Amanohashidate, desde el Pabellón Shokin-tei. Son las rocas mas altas de todo el recinto y evocan el paisaje montañoso del lugar de nacimiento de la princesa.

124



10. LA APROXIMACIÓN AL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI

Fig 10.11



Fig 10.11 Amanohashidate en la lluvia de otoño.
¿Será Takasago este viejo pino?

125

Fig 10.12 Imagen antigua del Monji-tei

Fig 10.12



126

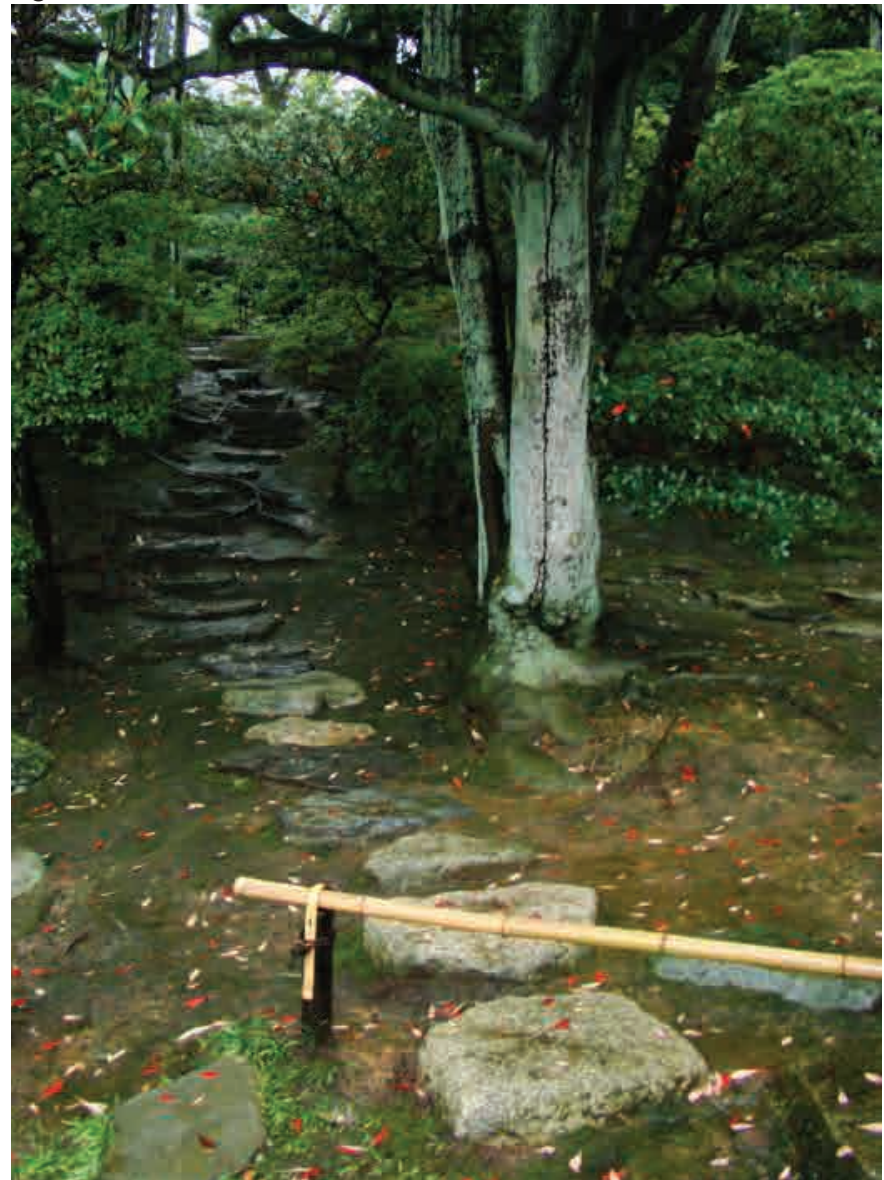
Fig 10.13 En lo alto, el Pabellón Manji-tei sólo consigue verse en los meses de invierno.

Fig. 10.14.- La subida al Pabellón Manji-tei a principios de otoño.

Fig 10.13



Fig 10.14



de alto (1,91m) (Plano 10.2). La cubierta piramidal de paja a cuatro aguas, que curiosamente se conoce en arquitectura “como cubierta de pabellón”, dispuesta sobre un entramado de palos redondos y cañas de bambú (Fig. 10.15). Sobre piedras cuadradas, los pilares de madera y las vigas principales están perfectamente redondeados y con la superficie pulida. La geometría de la estructura es precisa y geométrica. En la cumbre una pirámide escalonada resalta su condición matemática. Por el contrario, los bancos de madera son todos diferentes y los respaldos corridos, sólo en dos de sus caras, permiten el paso únicamente en una dirección (Fig. 10.16).

Las preguntas son muchas. Conceptualmente es opuesto al que ha quedado atrás con un solo banco y pilares torcidos y corteza exterior. Aquello quiere ser casual y esto preciso, pero la gran diferencia consiste en la posición en esvástica de los bancos en el cuadrado que los contiene. Los visitantes que esperan pueden conversar, pero sus ojos nunca pueden estar frente a frente. Delicadeza y respeto se encuentran de nuevo.

En la arquitectura occidental no aparece la esvástica como principio compositivo hasta entrado el siglo XX. Es cierto que Camilo Sitte en su libro “Construcción de ciudades según principios artísticos” ya habla de las calles en “turbina” para que las plazas adquieran riqueza escenográfica, y pierdan la rigidez a la que obligan las calles a eje en el centro de sus lados.

La esvástica elimina los ejes y da movimiento a la planta. Como ya se ha dicho, Le Corbusier viajó a Japón en 1955 para la construcción del Museo del Arte Occidental de Tokio y visita Katsura (Fig 10.17) donde hace un boceto del pabellon Manji-tei.

El dibujo manifiesta cierto desinterés, de nuevo parece, no darle demasiada importancia. En sus bocetos para iniciar el proyecto aparecen reflexiones y aspectos a tener en cuenta. Ninguno referido a este dibujo (Figs 10.18, 10.19 y 10.20).

Aspectos sin duda, que reflejan la necesidad de hacerse con el lugar para establecer su arquitectura. Lo que no dice Le Corbusier es que la organización de su edificio se construye compositivamente mediante una esvástica. El edificio construido se eleva sobre el terreno y sus entradas de luz se hacen en esvástica tanto en fachada como en los lucernarios de cubierta (Fig.10.22).

La esvástica es oriental, y se eleva a mística en el cuadrado dividido en nueve cuadrados, que representan a Dios en el centro rodeado del universo. (Fig.10.23). Al igual que el edificio del museo, su plano de emplazamiento se compone con el mismo argumento plástico: la esvástica sobre un cuadrado dividido en nueve (Fig 10.24).

Plano 10.2 Planta del pabellón Manji-tei o de los cuatro bancos en esvástica.

Plano 10.2



Fig 10.15



Fig 10.16



Fig 10.15 El Pabellon Manji-tei con cubierta de pabellón.

Fig 10.16 Monji-tei a la altura de los ojos del invitado que llega.

10. LA APROXIMACIÓN AL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI

Fig 10.17

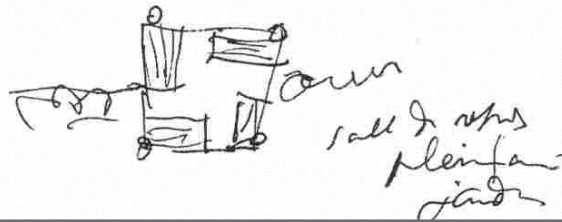
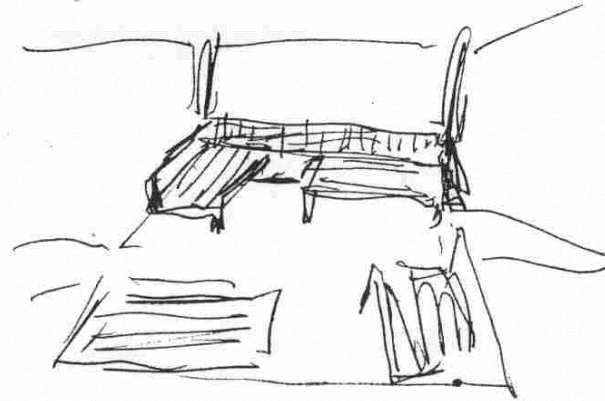


Fig 10.17 Esbozo de Le Corbusier en su visita a Katsura en 1955

Fig 10.18 Apunte 1 de Le Corbusier. "Tokio piedra volcánica abundante"

Fig 10.19 Apunte 2 de Le Corbusier. "Museo Nacional de Bellas Artes de Occidente"... la ciudad de noche, costado sudeste, subir sobre el terreno... levantarse por encima del suelo para ver las luces de la ciudad...Cota de entrada... cielo a poniente...los arboles a contraluz."

Fig 10.20 Apunte 3 de Le Corbusier. "Museo Nacional de Bellas Artes de Occidente" por Le Corbusier....la claridad de las luces...la ciudad por la tarde...vía férrea... viento de invierno seco y frío, evitar...viento de verano sur NO fresco y húmedo muy útil...Realizar corrientes de aire".

129

Fig 10.18

TOKIO piedra volcánica
 Saka en abundancia
 + Wikip (en japonés) 90x30
 + Maska. l'appell "Ohyajishi" x17
 = pierre d'hye.

Fig 10.19

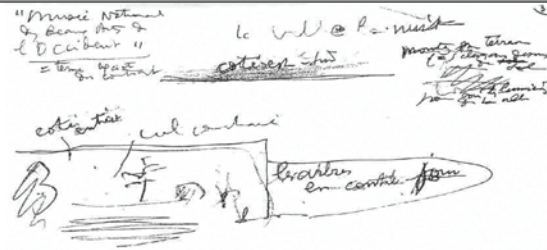
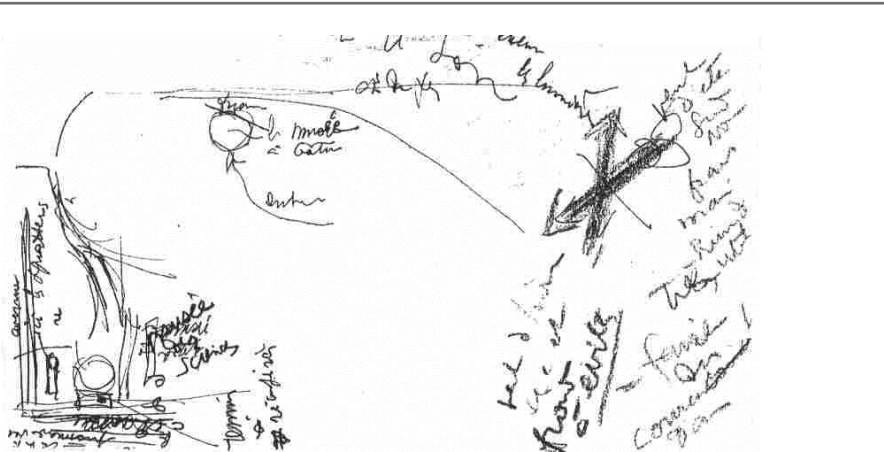


Fig 10.20



130

Fig 10.23 Cuadrado mágico oriental. Nótese como en oriente se pone el norte hacia abajo.

Fig 10.22 Museo Nacional de Bellas Artes de Occidente. Tokio. Le Corbusier.1957.

Fig 10.24 Museo Nacional de Bellas Artes de Occidente. Tokio. Le Corbusier.1957. Plano de situación. Compuesto sobre un cuadrado dividido en nueve cuadrados.

Fig 10.22

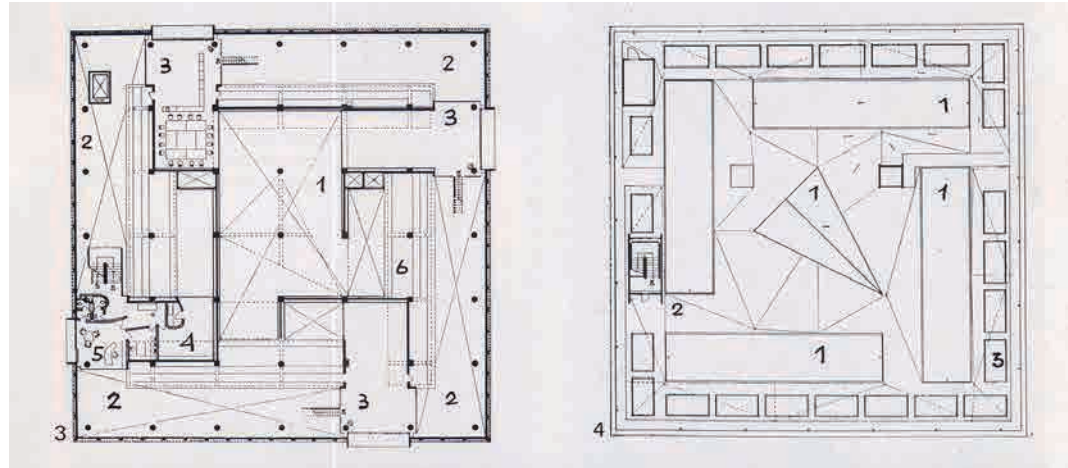


Fig 10.24

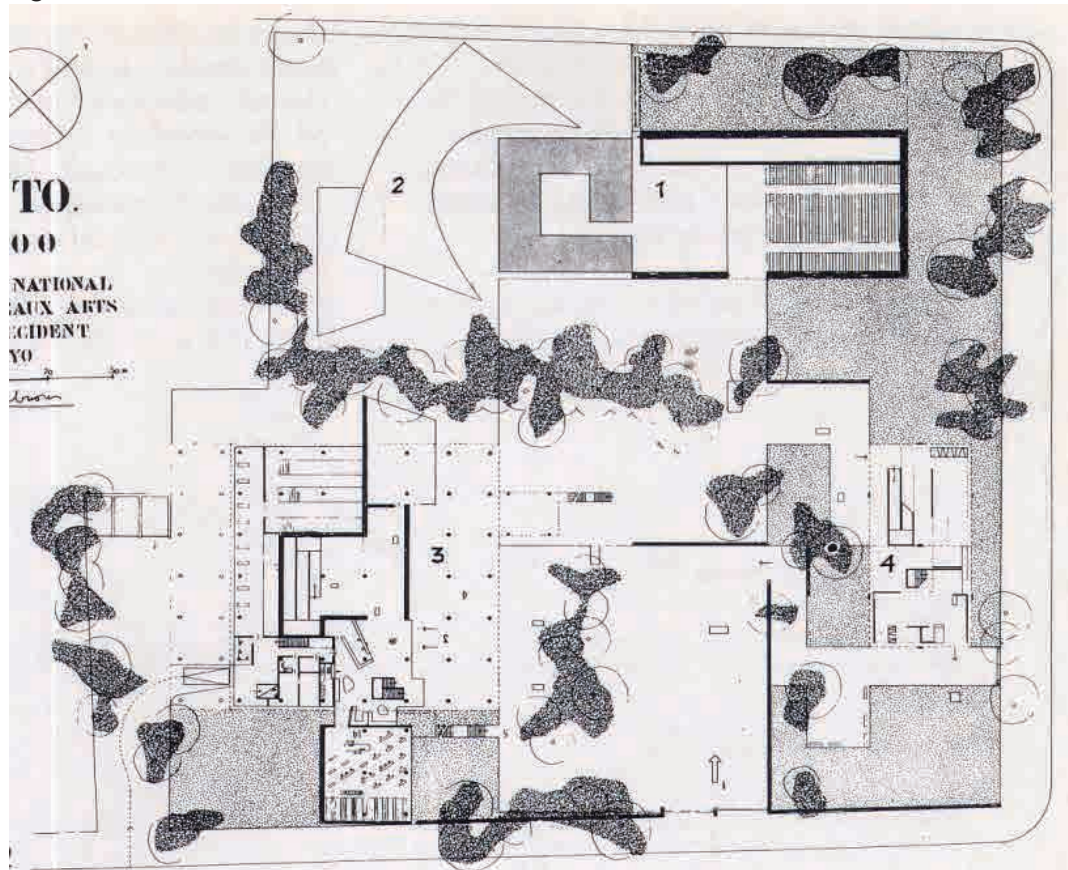


Fig 10.23

	S			
	4	9	2	
E	3	5	7	O
	8	1	6	
	N			

A partir de esta experiencia le Corbusier aplica esta fórmula mágica en otros proyectos. En el museo de Ahmedababad (1956) utiliza la esvástica para componer la planta y en el Hospital de Venecia (1964), organiza las circulaciones con este sistema.

De todo lo visto cuesta entender ¿por qué en este edificio se hace de una manera y en el resto de otra? No se trata de argumentar demostraciones brillantes ni del descubrimiento secreto nunca jamás encontrado. Pero la duda alimenta el proceso creativo como herramienta personal para, a través de lo incierto, poder traspasar lo ya conocido.

Se hace difícil entender que si en todo el Palacio Imperial se construye la forma sistemáticamente utilizando el *tatami*, en este pabelloncito, con geometría precisa, con cuatro pilares cilíndricos idénticos, apoyados en cuatro piedras cuadradas exactas, haya sido imposible fabricar dos bancos de medidas iguales.

La respuesta está en el aire, lo natural y lo intelectual se contraponen, en fecunda comunión hacia el conocimiento profundo. Los cuadrados son siempre cuadrados, pero las 1716 piedras del sendero, como las hojas de los árboles, como los días y las noches, son siempre distintas.

10.25 Museo de Tokyo. Le Corbusier, 1957.

131

Fig 10.25





10.26 Hospital de Venecia. Le Corbusier, 1965.

11. EL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI.

Consideraciones previas

Al igual que en el capítulo 5 y para facilitar la comprensión de lo que a continuación se expone, sin necesidad de hacer piruetas semánticas, se ha considerado oportuno ofrecer un listado de:

Sinificado de las palabras utilizadas directamente del japonés

1.- Sadouguchi (Entrada del anfitrión) El Sadouguchi es una puerta de tamaño normal que el anfitrión utiliza para la entrada y salida de los utensilios que se necesitan para la ceremonia del Té. Por lo común, se utiliza una puerta corredera "Taikobusuma", que se compone de un bastidor de celosía con papel blanco fijada a ambos lados como si fuera un "fusuma". No tiene pestillo ni manilla y la puerta corre simplemente empujándola.

2.- Tokobashira (pilar de apoyo). Es un elemento importantísimo que requiere gran cuidado y finura, porque es la parte más adelantada del tokonoma donde con los más sutiles matices se muestra la categoría del anfitrión. Se utiliza madera noble pero espontánea y no trabajada. Para que transmita refinamiento dentro la sobriedad. A veces se deja con corteza y otras veces pelado. El pilar situado en el lado opuesto del Tokobashira se llama pilar Aitebashira o pareja.

3.- Otoshigake (Dintel del tokonoma) El Otoshigake es el dintel que soporta la pared del frente del Tokonoma. Comúnmente se hace de cedro rojo, pino rojo, o madera de Paulonia. Se suele clavar un gancho en el centro de la superficie interior desde el cual se puede colgar un pequeño florero.

4.- Kakejiku (rollo colgante) rollo para la caligrafía o la pintura. La caligrafía puede escribir poesía, letras o frases, escritas por monjes o sabios Zen, mientras que las pinturas muestran paisajes, flores, pájaros, etc. Los invitados reconocen la categoría del anfitrión a través de la frase poética normalmente referida a la época del año en que se hace.

5.- Tokogamachi (Ámbito inferior del tokonoma)

6.- Nijiriguchi (puerta de entrada de invitados). Para entrar a la Sala de Té a través de un Nijiriguchi, se deben quitar los zapatos o sandalias y dejar las espadas. Es tan pequeño que uno tiene que arrastrarse colocando las manos relajadas encima del tatami, poco a poco uno se desliza en las rodillas hacia arriba y penetra. La última persona que entre debería cerrar la puerta corredera de la Nijiriguchi. Uno de los valores de un Nijiriguchi, para mostrar señorío y respeto es por ejemplo que esté construida con las tablas de un viejo establo o edificio antiguo.



134



7.- Renji mado Ventana encima del nijiriguchi con cañas de bambú vertical. Esta ventana sigue modelos de palacios y se puede encontrar desde el período Asuka. La ventana se completa por dentro con un Shoji, corredero.

8.- Shitajimado Ventana enrejada que aparece por primera vez en Taian, pero hoy en día es obligatoria en el salón de té. Su aspecto responde a un tipo de caligrafía utilizada desde la antigüedad por los monjes.



El edificio del pabellón de Té Shokintei

En un llano al pié de una colina, está el Shokintei, (Plano 11.1). Su nombre significa Pabellón del Pino y el Laúd y parece ser que es debido a la música que el viento produce al soplar entre los pinos, que ya se menciona en la "Historia de Genji".

Parece que fue construido al mismo tiempo que el Palacio Imperial y el Gepparo, para desde ellos ejercer el papel de fondo de escenario en la contemplación del estanque.

La importancia de su papel en el recinto se presagia al observar que, además de tener una Sala para la Ceremonia del Té, una Sala Primera y una Sala Segunda, como el Gepparo, casi la mitad de su superficie está dedicada al servicio, zona que el resto de pabellones no tienen.

Su posición, parece, pero no es arbitraria. Un cuadrado con dos lados perfilados por bordillos labrados, le sirve de base y define la alineación de sus fachadas. La principal, la noroeste, a la que dan las Salas Primera y Segunda, es paralela al Camino Imperial que une la Puerta Imperial y la Puerta Interior en la aproximación al Palacio.

Desde el sendero de acercamiento por el borde del lago se ofrece en penumbra ya que la colina elevada al sur y el alto arbolado impiden los rayos de sol. La fachada sureste, la de la zona de servicio, está oculta por un alto seto recortado y geométrico y en el resto, los porches profundos acentúan la sombra (Fig. 11.1).

La planta se ordena alrededor de un pequeño patio central que oxigena los fuegos y permite transparencias veladas en *tokonomas* y salas.

Su forma es cuadrada con un lado de nueve anchos de *tatami*. Ligeros salientes de medidas diversas siguiendo la esvástica, suavizan su geometría precisa. La cubierta inclinada de paja, imponente en la parte distinguida y al igual que en el Antiguo Palacio, de teja y oculta hacia el lago, en la zona de servicio esconde la rotundidad de la planta (Planos 11.2 y 11.3).

En la configuración espacial del edificio se introducen decisiones, distintas a las tomadas en las construcciones anteriores, que a continuación se analizan.

Plano 11.1 Situación y topografía

Plano 11.1.

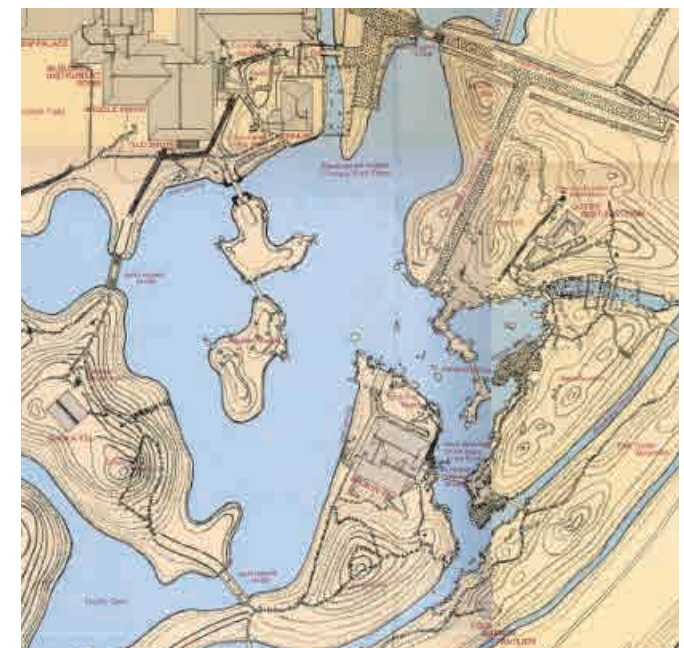


Fig 11.1 El pabellón acentúa el valor de la sombra.

136



11. EL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI

Plano 11.2 Shokintei:

- 1.- Agua corriente para lavarse las manos.
- 2.- Entrada *nijiriguchi*.
- 3.- Sala del Té.
- 4.- Sala primera.
- 5.- Sala segunda.
- 6.- Despensa.
- 7.- Cocina.
- 8.- Braserero.
- 9.- Armario.
- 10.- Braserero
- 11.- Armario cerrado.
- 12.- *Tokonoma*.
- 13.- Galería para la preparación del Té.
- 14.- Lugar del puente.
- 15.- Embarcadero.



La forma de entrar

Un puente de piedra muestra el camino. El puente se llama Puente Shirakawa y está construido con una sola piedra de 5,36m de largo por 65cm de ancho y 35cm de grueso. Alrededor de 3.300kg. de peso. Su nombre alude al pueblo de donde procede Shirakawa (Figs. 11.2, 11.3), en una región remota a unos 300 km de Kyoto. Una ligera curvatura la levanta del centro, mejora la resistencia a flexión y evacua las aguas. Es difícil hacer algo más sencillo y al mismo tiempo asombroso.

El transporte se tuvo que hacer forzosamente por tierra, probablemente mediante carros tirados por bueyes. Las columnas de una única piedra de 14,15m de largo del Pórtico de entrada al Panteón de Agripa de Roma son de pórfido egipcio y llegaron por mar. Por tierra y con una orografía como la que tiene esta región del Japón, las penurias y esfuerzos del acarreo, ensalzan la magnitud de la obra.

La corte imperial tenía sus propios porteadores de carros. Eran muy estimados por las cortesanas de la época, que los cuidaban e instruían sobre sus maneras de actuar y vestir. El atractivo de hombres fuertes que iban y venían, contaban historias de lugares remotos, seducía a mujeres encerradas en refinamientos de la corte, pero necesitadas de imaginar mundos lejanos.

“Nada puede ser peor que permitir que el conductor de nuestra carreta de bueyes esté pobremente vestido. No importa que los otros servidores estén vestidos de cualquier modo, ya que pueden quedarse en el fondo de la carreta. Los conductores llaman la atención y, si están mal vestidos, causan una impresión penosa.

Los servidores que siguen la carreta tienen que mostrar algún rasgo bueno. Algunas personas eligen muchachos esbeltos que parecen hechos para ser postillones, pero les hacen usar trajes de caza deshilachados y faldas pantalón oscuras en los bordes, que parece que estén manchados de barro.”¹

Trabajos que hoy parecerían ingratos, no hace mucho tiempo, se consideraban atractivos y daban prestigio a quienes lo ejercían.

La piedra dirige el camino a la puerta de entrada (Figs. 11.4, 11.5). Un pequeño porche enmarca un lienzo de lujo, un paño de pared con diafragmas sutiles que separan la luz y la sombra. En la esquina, el agujero de entrada. No es una puerta normal como la del Gepparo, está elevada unos 50cm del suelo, y a través de una piedra abultada se cuele uno dentro. Se llama *nijiriguchi*, parece un cuadrado de unos 67 cm (1/3 del largo de tatami) de lado pero es 2 o 3 cm. más alta que baja, el resto es un

11.1.- S.SHONAGON, *Nada puede ser peor...*, en El libro de la almohada, Alianza (2015), pág. 76

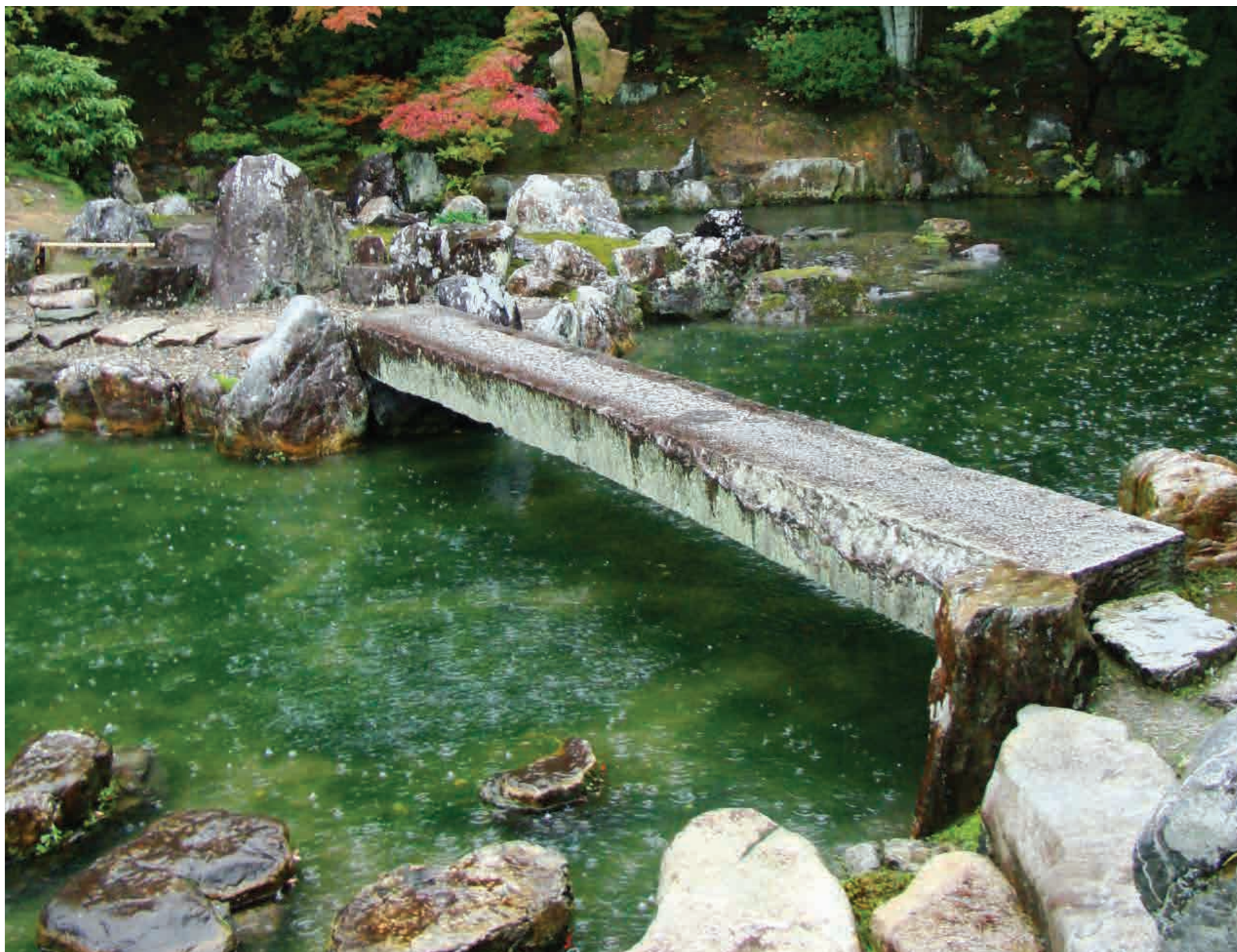
Fig 11.2 El Puente Shirakawa. El bosque en el fondo cierra el escenario, es la única salida

140



11. EL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI

Fig 11.3 El Puente Shirakawa. Espectáculo en sí mismo de sencillez y poética. Aquí la entrada del agua del río Katsura provoca una ligera corriente de agua. Las piedras en la parte inferior de la imagen servían para arrodillándose, lavarse las manos. Menos es más. Una sola piedra, un plano horizontal paralelo al del agua, ni elevaciones ni estridencias. La cara superior de la piedra se ha dejado rugosa a golpe de puntero. El kimono apretado, las sandalias, pasa una persona, su alma levita, vertical y horizontal, con eso basta.



142

Fig 11.4 Las piedras para lavarse las manos en la ligera corriente de agua. Al igual que en la pila del pabellón del banco de espera, la forma de la primera piedra invita a arrodillarse.

Fig 11.5 El puente se dirige al oscuro agujero de entrada.

Fig 11.4



Fig 11.5



poema al lleno y vacío (Fig.11.6, 11.7, 11.8).

Se mezcla lo perfilado y lo espontáneo en busca, de nuevo, del desinterés, la irregularidad y la asimetría. No es fácil explicarlo, pero cada parte tiene nombre e intención, hasta las tres tiras de clavos equidistantes que cosen la puerta tienen sustantivo propio, espíritu, regla y medida.

"...no será difícil imaginar que el trazado de una ventana en el hueco, la profundidad de los nichos, la altura de los pilares, han exigido una laboriosa búsqueda que escapa a la vista..."

La puerta corredera está abierta y lo profundo señala. Obligado a humillarse y acceder a gatas, el invitado se agacha y al arrastrarse forzado, modifica la percepción del espacio, acentúa lo humilde, percibe la proximidad de la tierra madre, y está en mejores condiciones de conocerse a sí mismo. Dicen que los *samuráis* no podían entrar por la pequeña puerta sin verse obligados a despojarse de sus espadas, con el fin de intentar no sólo olvidar su condición belicosa, sino también su signo de posición en la sociedad. Cualquiera persona arrastrada a través de la entrada, es lo que es en su individualidad, y no tiene ninguna categoría que lo distinga de los demás. Su mente entonces, se vuelve pacífica y armoniosa.

"... me arrastré a través de la Nijiriguchi de la casa de té... Podía sentir la energía que fluye a lo largo de la columna vertebral hacia abajo. Esta sensación me desgarró continuamente los días que estuve fuera..."

Probablemente, nadie que atravesase esta puerta será capaz de olvidar sensación similar. Es como si pasase de un mundo agitado de luz a la quietud verdadera, y se sumerge en el silencio de la oscuridad, que devuelve al humano a sus orígenes cósmicos. Eduardo Chillida ha sabido expresarlo (Figs. 11.9, 11.10) con su obra *"Lo profundo es el aire"*.

Ya dentro, el suelo de la Sala del Té lo forman tres *tatamis*, un *tokonomo* perpendicular a fachada y el recinto del celebrante con un *tatami* de menor tamaño. En el suelo un cuadrado para encender el fuego. A la izquierda el *Sadouguchi*, Entrada del Anfitrión, a través de un falso arco. La cubierta inclinada de paja permanece oculta por un falso techo de tallos de lino trenzados. Al frente, un cristiano diría, el altar y el retablo.

El lugar del celebrante se segrega del resto mediante un diafragma, cerrado por arriba y abierto por abajo, apoyado en un palo retorcido, al que todavía le queda un trozo de ramita de poda (Fig 11.11). Detrás de la parte cerrada, unos pequeños estantes para los utensilios de la ceremonia,

Fig 11.6 La puerta *nijiriguchi* en el panel del porche de entrada. Composición neoplasticista sobre el fondo ocre de la tierra de Osaka. Arriba a la izquierda asoman los estantes donde los samuráis debían dejar sus espadas.

143

Fig 11.6



144 Fig 11.7 El puente Shirakawa desde el interior de la *nijiriguchi*.

Fig 11.8 Interior de la sala de la Ceremonia del Té con la *nijiriguchi* y el *Renji.mado* abiertos.

Fig 11.7

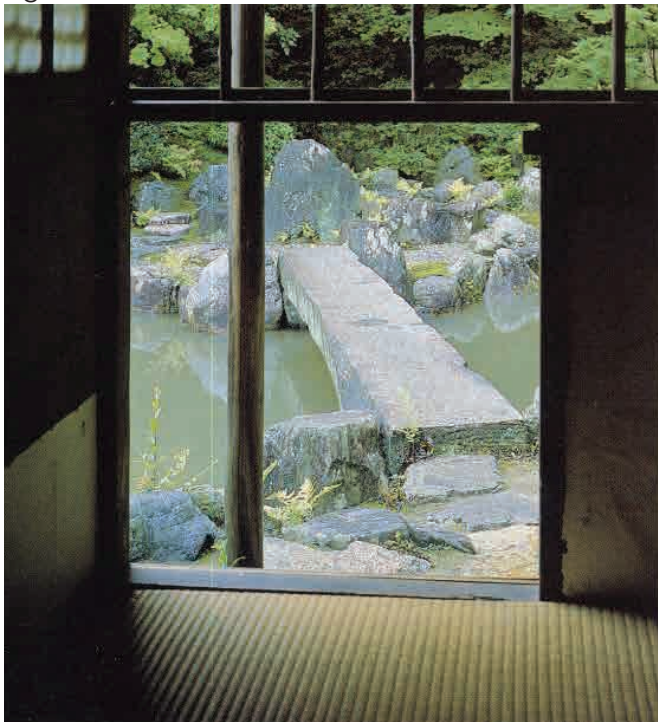


Fig 11.8



11. EL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI

Fig 11.9, 11.10 Eduardo Chillida. "Lo profundo es el aire" (1996).

En homenaje al verso de Jorge Guillén:

*"...Soy más, estoy. Respiro
Lo profundo es el aire
La realidad me inventa.
Soy su leyenda. ¡Salve!"*

Fig 11.9

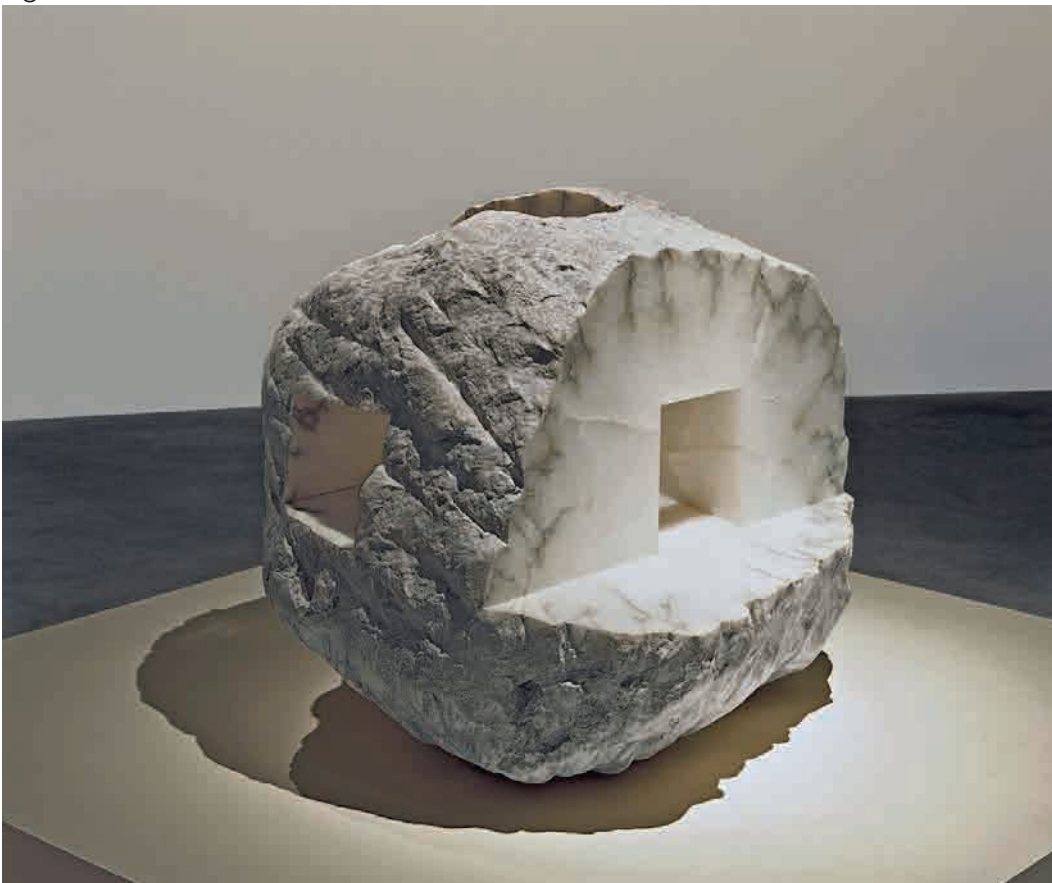
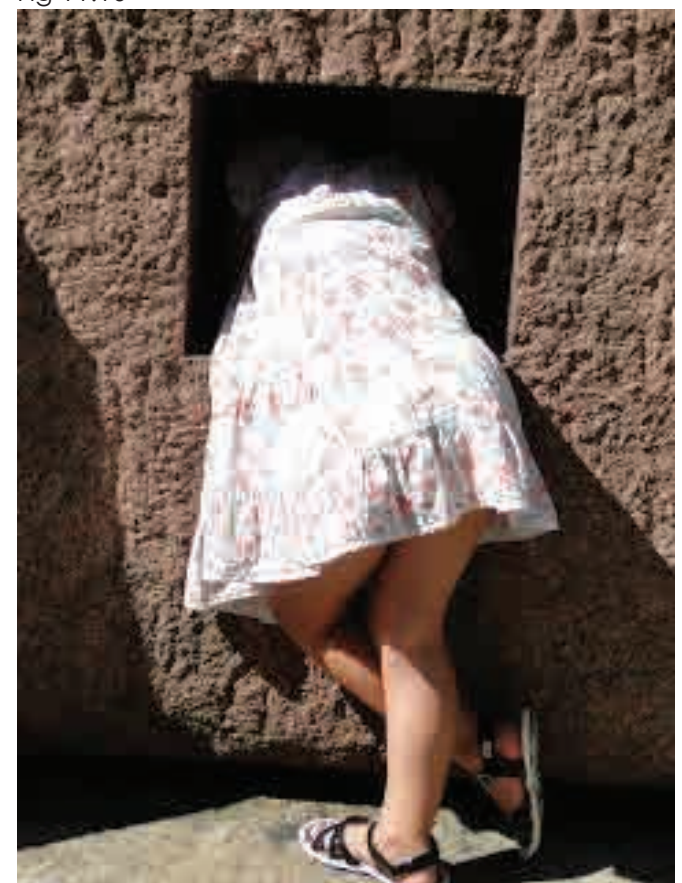


Fig 11.10



146

Fig 11.11 Espacio para la Celebración. Las líneas horizontales de diferente tono en los paramentos, marcan el nivel donde llegó el agua en una enorme crecida del río Katsura.

se ocultan al invitado.

Al fondo unos huecos con papeles translúcidos iluminan el espacio desde el patio interior y la sala adyacente. Los marcos de las aberturas no se ajustan a las ventanas y el aspecto de provisionalidad se acentúa en contraste con la modulación rigurosa del suelo.

En el techo, sobre el lugar del celebrante se elimina el cañizo y el entramado de bambú deja ver una ventana en el techo para que pase la luz de la luna. Contando con ésta, hay ocho ventanas. Desde entonces las Salas de Té con ocho ventanas se denominan de estilo Kobori Enshu.

Todo parece arbitrario pero reina la calma. El palo torcido aparenta que en su lomo soporte una carga y, resignado y atento, hace una reverencia al visitante. En el trozo de ramita que sobresale del tronco los anfitriones colgaban los trapos para enjuagar la vajilla de la ceremonia. Los paños de pared no se han pintado nunca y el agua y el tiempo han dejado su dibujo secreto y eterno (Fig.11.11).

El arquitecto y el hombre sensible guardan silencio. Cuánto con tan poco, menos es más, vacío y no lleno; la clave del sabio...

De la Sala del Té se puede pasar, mediante *fusumas*, a la Sala Segunda con suelo de seis *tatamis* y un *chigaidana* (Figs 11.12,11.13). Atravesándola se puede acceder a la Sala Primera de once *tatamis*, con un *tokonoma*, unos armarios y un espacio para disponer unas brasas. El *fusuma* de unión es diferente a lo visto hasta ahora, una especie de damero de rectángulos azules y blancos destacan en el espacio. El techo de ambas es plano de tablilla oscurecida por el humo, que oculta la cubierta inclinada, en solución similar a la del Antiguo Palacio.

El arquitecto observador que había sentenciado antes, al visitar el Gepparo, que en los Pabellones de Té se trataba de ofrecer algo opuesto a lo mostrado en Palacio, se da cuenta del peligro que tiene en su profesión ejercer de profeta.

El lugar es inconfundible porque los rectángulos azules y blancos saturan el aire y en su interior se da cuenta que la desigualdad entre cosas, varía atendiendo a tu grado de capacidad para ver diferencias.

Desde el suelo sube la luz y desde el techo baja la sombra, el colorido *kimono* resplandece y se proyecta en los fondos. La expresión de las caras como en un escenario adquieren valor teatral con la luz de candilejas que les llega de abajo.

La esquina del brasero es una piedra vaciada, al lado de los *fusumas* de fibras trenzadas, que se abren a las dependencias de los sirvientes que atendían el fuego. Sobre un lecho de ceniza se ponían las brasas incandescentes que daban el calor suficiente para hervir el agua del té

Fig 11.11



11. EL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI

Fig 11.12



Fig 11.12 Los *fusumas* azul y blanco y la *chigaidana* en la pared que separa la Sala Segunda de la Sala del Té.

147

Fig 11.13 La Sala del Té, a través de la Sala Segunda, desde la Sala Primera. Con los *fusumas* abiertos, el espacio se dilata en directriz diagonal.

Fig 11.13



o poner al baño maría la tacita de *sake*. Las brasas de carbón de encina producen muy poco humo por eso se utilizaban en construcción para calentar las llanas de hierro con las que se conseguía el estuco brillante. (Figs 11.14, 11.15)

Los postes de madera escuadrados recortan líneas horizontales de madera oscura que nunca coinciden, como en un pavimento a matajuntas.

Si en el Gepparo el entramado de los *shojis* era de rectángulos en sentido vertical para, quizás, potenciar su posición elevada, en el Shokintei, son apaisados, quizás, para reforzar su situación en el valle.

En el centro del costado noroeste de la Sala Primera, abriendo los *shoji* está la Galería del Té. Si en el Antiguo Palacio, la Plataforma para ver la Luna, aparecía sublime por el plano desnudo enfrentado al estanque aquí, por el contrario, en el Shokintei, hay tantas cosas que parece imposible ser capaz de conjuntarlas en tan extraordinaria armonía.

Una plataforma horizontal de forma cuadrada, prolonga el espacio hacia afuera para poder albergar los preparativos que acompañan a las Ceremonias del Té de gran importancia (Fig 11.16). Para destacar respecto de las galerías de acceso laterales, con pavimento de tablas paralelas a fachada, y realzar su orgullo geométrico, el entarimado gira perpendicular a fachada. Los fogones de tierra refractaria servían para hervir el agua y cocer ciertas carnes.

El porche profundo la incluye en su ámbito. Por fuera el techo inclinado, muestra el entramado de bambú y el borde de paja, como en los pabellones del sendero de paso. Pilares y vigas de alcornoque japonés, con corteza adherida ejercen de aguante, sin esconder su condición natural.

La barandilla de tejido de tallo de lino, coronada y enmarcada por una caña de bambú cierra el espacio a nivel de suelo. Hacia el frente, más alta, al costado más baja, parece un cajón abierto, con el frente mayor que los laterales que corren. Los fogones y los estantes triangulares de apoyo completan la escena. Por debajo sólo el cuerpo del fuego se apoya en la tierra. Otros entramados diversos de caña y ramita de sauce ocultan lo que pasa bajo el suelo elevado (Fig 11.17).

Interior y exterior se abrazan en un cuerpo común que no permite apreciar donde empieza uno y acaba el otro. El cuadrado saliente de madera machihembra la unión. Por arriba, el porche inclinado sale hacia afuera y por abajo la grava y las piedras se meten hacia dentro. Depende del día, también de la hora, la arquitectura flexible se adapta al momento y enriquece la vida.

El jardín que rodea el Pabellón, alcanza en este lugar su punto más ál-

11. EL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI

Fig 11.14



Fig 11.14 La esquina del brasero de la Sala Primera no tiene salida de humos. El tokonoma y todo el cuerpo de armarios rodean el patio interior. Los que están al lado del tokonoma cerrados en madera de paulonia esconden el altar sintoísta.

149

Fig 11.15.-La Sala Segunda desde la Sala Primera con los fusumas y shojis abiertos. El espacio se expande hacia el exterior.

Fig 11.16 La Plataforma exterior para la Ceremonia del Té desde la Sala Primera.

Fig 11.15



Fig 11.16





Fig 11.17 La plataforma de la Ceremonia del Té. Difícil tarea. ¡Tantos elementos distintos y conseguir la armonía!

gido, variado y sutil. Resuenan las palabras del señor Ueno cuando acompañando a Bruno Taut le decía:

*"...aquí nos encontramos en un punto de inflexión decisivo..."*²

Las aberturas de los *shoji* de fachada enmarcan visiones directas a los intersticios del alma.

Al contrario que en el Gepparo, donde hay canalones, aquí, los días de lluvia se descuelgan cortinas de agua que enmarcan la escena. Su ruido apagado en la grava del suelo, adormece el espíritu. Al noroeste Amanohasidate, con sus puentes y montañas de piedra, el promontorio de grava con su linterna o su faro, la cascada y el puente. Al fondo el pino Shumiyoshi ofrece, con paciencia de siglos, apoyo a su amada. El Gepparo y el Palacio Imperial se ven en escorzo. Hacia el suroeste, se abren los *shojis* de la Sala Primera hacia la isla central, una piedra rugosa en el suelo se eleva a buscarte (Fig 11.18).

Debajo, en el borde del agua, una franja de piedras alineadas señala el embarcadero (Fig11.19). Aparenta que la mano del hombre no haya tocado la tierra.

Parece muy fácil pero es extremadamente difícil. Los siglos decantan sin prisa las decisiones del sabio. El señor Ueno de nuevo señala:

*"...Da ganas de no enseñar a nadie el Jardín Katsura, si se piensa en la cantidad de gente que lo contemplará para ver cómo puede imitarlo..."*³

De la zona de servicio es difícil encontrar imágenes recientes. La cubierta es de tejas, la única con canalón, y la cocina y despensa se abren a un porche.

Algún libro señala que el Shokin-tei era el pabellón de invierno, por los múltiples fogones de tierra refractaria que hay en el porche, donde se preparaban las brasas para alimentar el fogón de la Sala Primera. Bajo la cubierta se almacenaba la leña y en el plano de grava protegido con setos, que se extiende delante del porche, se partía con hachas. (Fig 11.20).

Alrededor del edificio el suelo está sembrado de piedras inquietas. Se cruzan entre ellas y señalan hacia aquí y hacia allá con tanto atractivo que la razón se embriaga y queda en suspenso. El bordillo que limita el borde de grava y el porche de paja ejercen de guías para obligar, a continuar el sendero hacia el sur por la orilla del lago (Fig 11.21).

Piedra a piedra se llega al Valle de las Luciérnagas. La vegetación se espesa y te envuelve. En las noches de estío con la luz del insecto, el croar

11.2.- B.TAUT, *La casa y la vida japonesas*, Arquia (2007), pág.277

151

11.3.- *idem*, pág. 277.

152

11.4.- M.BASHO, *Sendas de Oku*. Seix Barral (1981),
pág. 21, 46.

de la rana, la cigarra y el sapo, el agua y las ramas...

*“Trozos de barro:
por la senda en penumbra
saltan los sapos”*

*“Tregua de vidrio:
el son de la cigarra
taladra las rocas”*

*“Un viejo estanque:
salta una rana ¡zas!
chapoteo”⁴*

Un puente elevado cambia de orilla...

11. EL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI

Fig 11.18 La Isla Central desde la fachada oeste de la Sala Primera: "Oscuro y claro, luz y sombra. Exterior e interior se abrazan de nuevo."

153





Fig 11.19 El embarcadero, al oeste, desde la Isla Central. La zona de servicio protegida por setos con cubierta de tejas y paredes de tierra de Osaka.

11. EL PABELLON DE TÉ SHOKIN-TEI

Fig 11.20 El porche de la zona de servicio con los fogones y el plano de grava para preparar la leña en una imagen de 1932.



Fig 11.21 Hacia el sur, el camino al borde del lago lleva al valle de las luciérnagas.

156



12. DEL VALLE DE LAS LUCIÉRNAGAS A LA EXPLANADA ANTE EL SHOIKEN.

El puente traspasa el camino a la llamada Gran Isla o Isla Central del Recinto Imperial en el llamado Valle de las Luciérnagas. Se arquea sobre el plano del agua y se eleva lo justo para permitir el paso de la embarcación de paseo alrededor de la Isla. Un suelo de grava, que dreña la lluvia, se apoya en una ristra de troncos redondos perpendiculares al paso, que sobre tabloncillos curvados, descansan en pórticos de pilares de madera cuadrada, que penetran el agua. Por los lados dos cilindros cubiertos de musgo limitan la grava y protegen el paso (Plano 12.1, Figs 12.1, 12.2).

Al pasar el puente, en el llano, un tapiz de grava suelta conduce al sendero de piedras que sube al punto más alto del Recinto Imperial. Las piedras se encaraman y se organizan en rutas diversas que llevan al mismo lugar. La mirada hacia atrás devuelve la vista a lo ya recorrido. Hay algo en el aire que hace más largo el espacio que el tiempo. Lo recién visitado se percibe a lo lejos, oculto y distante (Fig 12.3).

*“Desde el espacio
con su hermano el tiempo
bajo la gravedad insistente.
Con una luz para ver como no veo.
Entre el ya no y el todavía no
fui colocado.*

*El asombro ante lo que desconozco fue mi maestro.
Escuchando su inmensidad.
He tratado de mirar, no sé si he visto.”¹*

El huésped camina y la vegetación frondosa lo envuelve. En su esfuerzo hacia arriba va mirando el suelo. Un camino empedrado a la derecha se precipita a lo que parece un enorme vacío y obliga a los ojos a medir las alturas (Fig12.4).

Cuando la pendiente decrece, levanta la vista, ha llegado al Pabellón Shokatei. Su suelo se eleva alrededor de ocho metros por encima del plano del agua, sin embargo la sensación es distinta, y percibe encontrarse en un pabellón de montaña. Por la cañada y el valle, hasta la montaña; Semejanza e imagen del paisaje y el clima del país oriental.

Shokatei significa Pabellón para la observación de las flores. También se le conoce por Tatsuma pues parece ser que se había construido cerca de un pozo llamado Tatsuma en las tierras de la familia Hachijo en Kioto y fue desmontado para traerlo al emplazamiento actual.

Es un pabellón de cuatro tatamis con cubierta de paja inclinada a dos aguas de faldones distintos. La cumbre no se ubica en el medio, sino

12.1.- E. CHILLIDA en <https://elecodesenfocado.files.wordpress.com>.

Plano 12.1 La Isla Central con sus tres puentes elevados. En medio del lago la Isla de los Inmortales.

Fig 12.1 El puente elevado pasa a la otra orilla.

Plano 12.1



157

Fig 12.1



Fig 12.2



Fig 12.3



Fig 12.4



Fig 12.2 El puente del Valle de las Luciérnagas.

Fig 12.3 Pasado el puente el camino se empina para subir a lo alto.

Fig 12.4 Un camino falso se precipita al vacío.

a un tercio del ancho de la planta. Un recocado posterior para la ubicación de los utensilios de la Ceremonia del Té, y el lugar de hacer fuego, evitan la simetría prohibida en el arte japonés de la época.

El rectángulo de planta tiene la proporción cuatro a tres. Las esteras que cubren el suelo le dan la medida: cuatro anchos de *tatami* de largo y tres de ancho. Sus cuatro *tatamis* en forma de U abierta se levantan unos 50cm del suelo formando un espacio cuadrado de dos *tatamis* de superficie. Su piso a nivel del terreno está pavimentado con una especie de hormigón natural liso, rematado en el borde exterior por dos bordillos de piedra labrada de un ancho de *tatami* de longitud cada uno. En su ángulo suroeste, apoyado en el suelo, se sitúa el fogón de tierra refractaria para las celebraciones.

Su planta es un círculo inscrito en un rectángulo. Diferente a todos. En realidad todos son diferentes (Fig 12.5).

La estructura la forman tres pórticos paralelos, formados por columnas y vigas de rollizos, algunos de alcornoque japonés y otros de arce, con corteza patente; uno en cada fachada y el otro para formar la cumbre.

El frente, a norte, abierto hacia el lago y el resto de cerramientos, cada uno distinto.

El posterior, a sur, se cierra hacia el bosque en composición de aspecto arbitrario pero de voluntad precisa. La constituyen dos planos paralelos maclados en gloriosa armonía.

El más exterior lo forma el cuerpo saliente que con estructura propia y un tejadillo independiente se diferencia del resto. Alberga el plano profundo del nicho de un *chigandana* de estantes quebrados y un diafragma enrejado de cañas de bambú. Ocupa tres cuartos de la longitud de fachada; lo equivalente a tres anchos de *tatami*. Su largo se divide por la mitad para establecer dos ventanas, elevadas del suelo y de diferentes alturas.

El interior lo forman, por el suelo, un respaldo de tapiz vertical de entramado de junco de lino, que se prolonga desde la arista sureste hasta la división entre ventanas, (2,5 anchos de *tatami*) y un paño de pared enlucida de color ocre de tierra de Osaka. (Plano 12.2, Fig12.5).

La fachada este, por el interior, es un plano limpio formado por la continuidad del respaldo de tapiz de bambú bajo una ventana de un *tatami* de largo, protegida con rejilla cuadrada de listoncitos trenzados (Figs 12.6 y 12.7).

Por el exterior, el hastial enlucido, sin llegar al suelo, gravita sobre un enrejado ligero, que tensiona su apoyo.

No es difícil comprobar que el respaldo de cañizo de fino bambú,

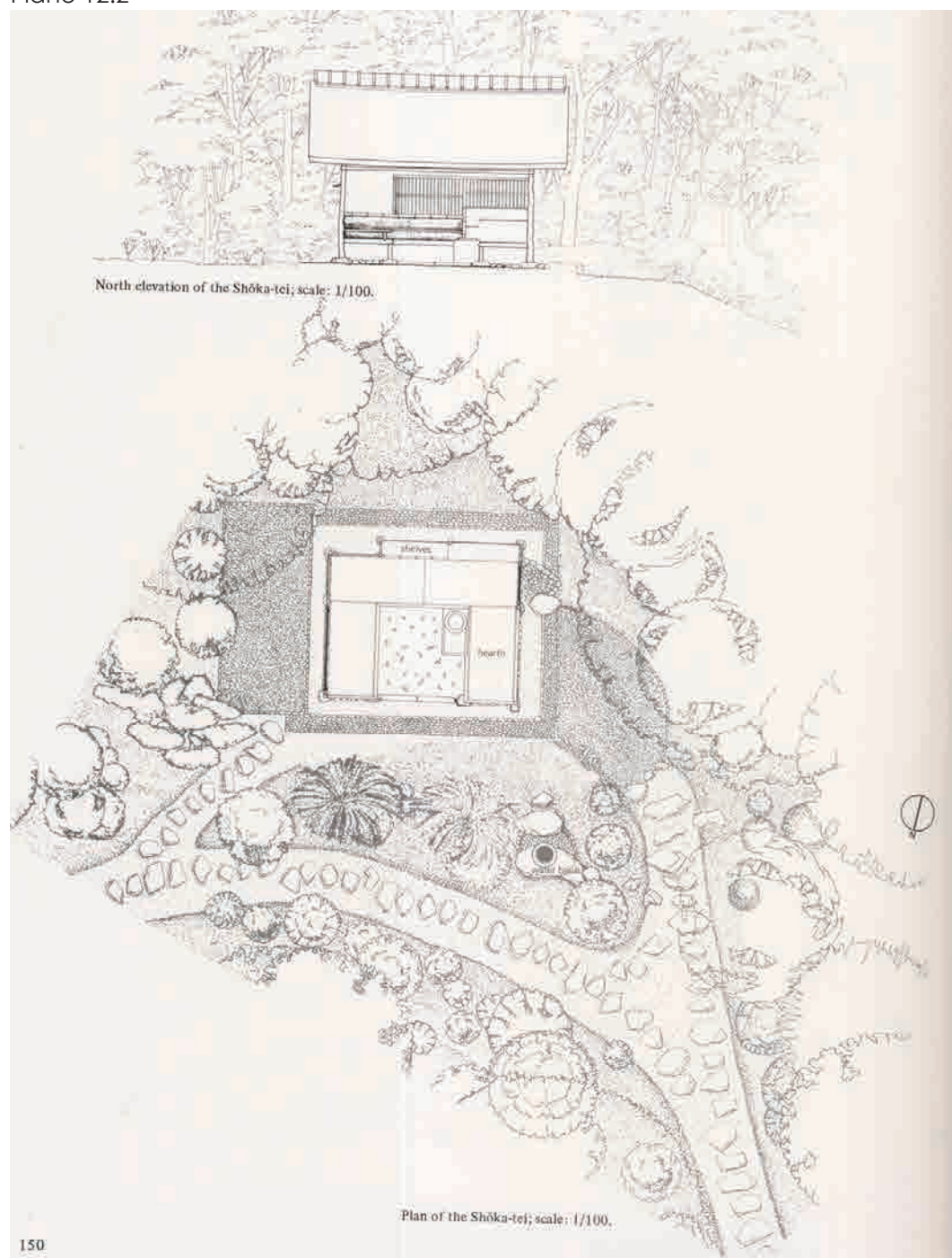
Fig 12.5 El fondo sur lo componen dos planos sabiamente enlazados. El actual vidrio de protección, sobre el zócalo de entramado de junco de lino, hace daño a los ojos y rompe el silencio.

160



12. DEL VALLE DE LAS LUCIÉRNAGAS A LA EXPLANADA ANTE EL SHOIKEN

Plano 12.2



Plano 12.2 El Pabellón Shokatei. Fachada norte y planta.

Fig 12.6 Hastial este. Interior.

Fig 12.7 Hastial este. Exterior

Fig 12.6



Fig 12.7



que aparece por dentro, es simplemente un zócalo interior de acomodo, que evita el no deseado encuentro del frágil *tatami* con la dureza de la pared enlucida. En la actualidad, debido al deterioro turístico, aparece cubierto con un vidrio de protección que elimina el sentido visual y del tacto, destruyendo lo plástico, la espontaneidad y la frescura.

En la fachada oeste se abre un cuadrado, perfilado por troncos, de un *tatami* de lado. El resto se cierra con un paño enlucido que deja ver el entramado trenzado en su parte central, que tiene la superficie de un *tatami*. Por fuera, la parte abierta se apoya en un paño cerrado y el panel del cribado, sobre un hueco enrejado de cañas (Fig. 12.8).

Por el borde, un rosario de piedras resuelve la entrega del edificio en la tierra y evita el deterioro que origina la humedad ascendente que viene del suelo en la madera y el barro. Un pasillo de grava rodea la planta y recoge con celo el agua de lluvia, que el generoso vuelo de paja escurre en su borde. La conduce a una superficie amplia de grava drenante en los costados este y oeste que se extiende bajo los hastiales. La lluvia que arrecia en otoño se amansa en sus piedras y apaciguada su furia, la deja que drene hacia los manantiales.

Hacia el norte el edificio está abierto. La posición descentrada del palo de cumbrera, obliga a que las fachadas norte y sur, tengan alturas diversas. La cubierta asimétrica que baja hacia el norte obliga a la vista a mirar hacia el lago. Desde la penumbra del alto del cerro, la fachada luminosa del Palacio en los días de sol se filtra en la sombra (Fig 12.9).

Ligeramente hacia el oeste, una esfera truncada, de una sola piedra vaciada por dentro, ofrece su agua y señala el camino de bajada del cerro, que en línea recta nos lleva de nuevo a la superficie del lago (Fig 12.10).

Al bajar, en medio del lago, la Isla de los Inmortales se interpone a la vista. La altura de sus puentes de unión señala el recorrido en barca (Fig. 12.11)

Un puente elevado, como el que ya se ha pasado, llevaría, directo, a la Galería Grande, con la Plataforma para contemplar la Luna del Antiguo Palacio. La caña en silencio del suelo, prohíbe y obliga a cambiar el rumbo. En un giro de casi 180°, el sendero de piedras sueltas continúa su itinerario por el borde del lago. Elevado unos dos metros del agua, conduce a un destino, que oculto, espera en el viaje.

La vegetación todavía es frondosa, a la derecha el estanque, y a la izquierda montaña, pero se advierte en el aire que el paisaje es distinto, las transparencias prometen espacios más amplios.

El arquitecto hace tiempo que ya no piensa en su oficio.

12. DEL VALLE DE LAS LUCIÉRNAGAS A LA EXPLANADA ANTE EL SHOIKEN

Fig 12.8



163

Fig 12.9



Fig 12.8 Hastial oeste.

Fig 12.9 El Palacio imperial desde el Shokatei.

164

Fig 12.10 Como en el caso del fogón de tierra batida, la pila para lavarse las manos también es diferente al resto. En realidad todas son diferentes.

Fig 12.11 La Isla de los Inmortales desde la bajada del Shokatei.

Fig 12.10



Fig 12.11



Amanohashidate, el pabellón Shokintei, el Valle de las Luciérnagas, el paso de puentes, la subida y el Shoiken le han robado conciencia. La iluminación le ha invadido y ha perdido la visión desde afuera. A pasado a formar parte de lo que allí hay y no necesita reflexión, ni recordar o comparar lo aprendido. Mientras camina y el bosque lo envuelve, al final de una orilla ondulada, un edificio parece entreverse detrás de otro puente elevado (Fig 12.12).

Sin perder el sendero, de pronto en escorzo, la parte trasera del Pabellón Onrindo, se ofrece al viajero. Es tan diferente que la mente confusa no sabe si está en otro sitio.

El Onrindo es un pabellón funerario (Plano 12.3), destinado en principio a alojar los restos de la familia del príncipe. En la actualidad está cerrado y parece que guarda las estelas mortuorias de la saga Hachijo.

Bruno Taut y las publicaciones dedicadas al Recinto lo pasan bastante por alto. El edificio es simétrico, su tejado de teja brillante y lustrosa, las fachadas con ventanas acampanadas, que carecen de *shojjis*. La estructura y barandillas de madera están trabajadas y disponen incrustaciones metálicas de ornamentos fastuosos. Después del candor de lo visto, se antoja innecesario y pomposo (Fig 12.13).

El arquitecto recupera conciencia, repasa al momento el listado de edificios funerarios que le viene a la mente y comprueba la diferente respuesta de construir para vivos, o construir para muertos. En sus viajes de joven a los pueblos profundos del noroeste de España es común encontrar viviendas humildes, carentes de mínimos, mientras en los cementerios, panteones ornamentados exhiben, orgullosos, el nombre adornado de la estirpe familiar. El mausoleo pretende traspasar al más allá la categoría que tuvo el difunto en la tierra, y la arquitectura contribuye de manera solemne a causar este efecto.

Al sobrepasar un bordillo labrado en el suelo, el sendero de piedras amorfas se transforma de súbito. Es terreno sagrado. Casi sin que los muertos se enteren, en muestra de respeto, purifican su forma y se hacen cuadradas. Treinta piedras, con su geometría precisa, zigzaguean en silencio por el borde del edificio impenetrable y distante (Figs 12.14 y 12.15).

Al seguir el camino, la entrada al Onrindo queda a la espalda. Dos linternas ornamentadas y altas potencian su simetría desconocida hasta ahora. Una pila rectangular, de piedra vaciada, nos invita a lavarnos las manos.

En continuidad con el eje de simetría centrado, en dirección este oeste, un puente elevado, escalonado con contrahuellas de madera y suelo de grava suelta, abandona la gran isla, y un largo camino recto,

166

Fig 12.12 La orilla ondulada cubierta de arces. El puente elevado articula secuencias en el plano del lago. A mediados de otoño, cuando los arces comienzan a enrojecer sus hojas, el edificio del fondo apenas se ve.



12. DEL VALLE DE LAS LUCIÉRNAGAS A LA EXPLANADA ANTE EL SHOIKEN

167

Plano 12.3 Onrindo. Planta. Al pasar el bordillo el norte las piedras se vuelven cuadradas.

Fig 12.13 Los escalones de entrada al Onrindo llegan al suelo.
Simetría, decoración... por lo visto hasta ahora, este edificio no es para personas.

Plano 12.3

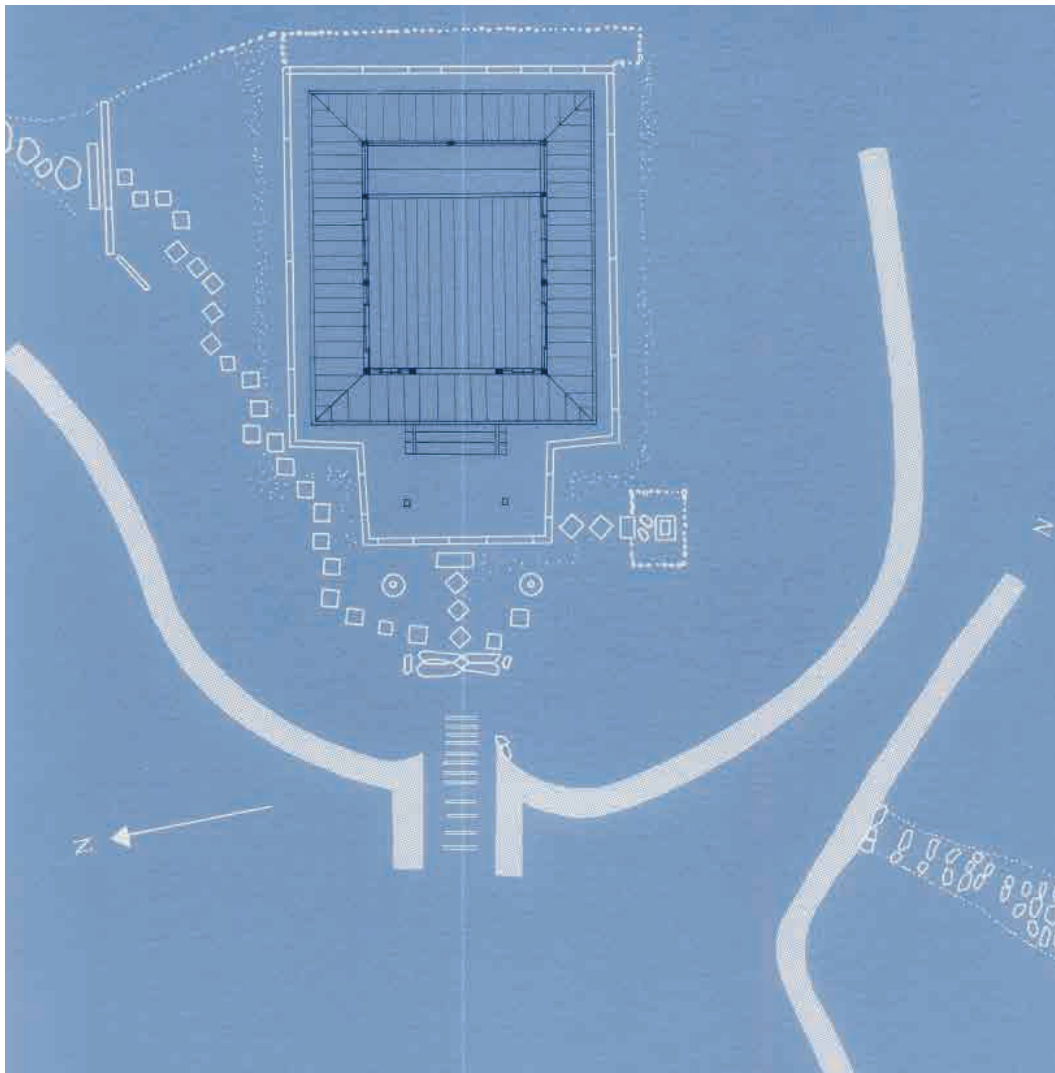


Fig 12.13





Fig 12.14 Onrindo. Esquina noroeste. Al atravesar el bordillo, las piedras cambian de forma.

12. DEL VALLE DE LAS LUCIÉRNAGAS A LA EXPLANADA ANTE EL SHOIKEN



Fig 12.15 Pavimento al costado noroeste del On-rindo.

también de grava, con sus bordes paralelos, atraviesa una extensa explanada. El ánimo se serena, las piernas descansan. Una bocanada profunda de aire relaja los nervios. El suelo es plano y la visión más amplia. El camino al frente invita a la marcha. Nada más pasar el puente, a la derecha, un sendero de piedras irregulares sale hacia el norte. Al fondo el lado sur del Palacio Imperial se aprecia entre árboles, luminoso y todavía distante. A la izquierda, más o menos a un tercio del largo del recto camino, otra senda de piedras amorfas nos conduce hacia un seto.

Al mirar hacia atrás, el Onrindo aparece con toda su pompa. El puente ejerce de lengua de la boca de un monstruo que te engulle a su vientre. Es preciso correr hacia adelante y escapar de la fuerza magnética de su aspecto absorbente (Fig.12.16).

En la huida hacia adelante, la planeidad del terreno y el ancho del camino serenan los ánimos.... Lo que ha sucedido no es demasiado importante, pero hay gente que cree, que para que las cosas existan, no hace falta que sean reales.

12. DEL VALLE DE LAS LUCIÉRNAGAS A LA EXPLANADA ANTE EL SHOIKEN



Fig. 12.16.- El eje de simetría y el efecto del puente, crean una fuerza magnética que absorbe e inquieta.

