

Paraísos occidentales, espacios universales: Simbología y representación del jardín japonés

Ovidi Carbonell Cortés
Centro Cultural Hispano-Japonés
Universidad de Salamanca

Explicar una realidad cultural implica siempre una traducción, pues el universo significativo en el que dicha realidad aparece y funciona no puede coincidir con el de quien se aproxima desde otro mundo de significados. No obstante, quien contempla o pasea por un jardín japonés experimenta un goce que podríamos adscribir a universales estéticos: la presencia de la naturaleza, la armonía de las composiciones, el contraste entre lo espontáneo y lo trabajado, la invisible presencia del experto, el poder de evocación de estructuras aparentemente anicónicas. Podríamos entender la experiencia del jardín japonés como parecida a la de la música o la caligrafía, con efectos armónicos y rítmicos semejantes, pero también con una exigencia muy alta al oído u ojo experto. Ya sea un mero visitante, observador, historiador, antropólogo o lingüista, aquel que participa de la experiencia estética del jardín japonés recibirá sensaciones de tranquilidad y armonía vinculadas a la aparente sencillez de sus elementos; y, sin embargo, a menudo éstos parecen carecer de sentidos identificables. Parecen, como explica Javier Vives, “refractarios a una rápida comprensión por parte del observador occidental” (Vives 2014:17).

Como ocurre también con otros entornos culturales, existe una dimensión en el arte o en la música que es ambivalente; se trata del juego de adscripciones identitarias que presupone. También, cómo no, en el jardín japonés. Pero encontramos cada vez más elementos, composiciones, vegetación, formas y texturas propias de las tradiciones jardineras japonesas presentes en la arquitectura y paisajismo contemporáneo, especialmente en la jardinería llamada minimalista, por todo el planeta, pareciendo diluir la adscripción identitaria original. No deja de ser curioso que el minimalismo pretenda ser a la vez una vuelta a principios del “pasado”, especialmente concretados en las aportaciones de las culturas “orientales”, añadidas a principios renacentistas, junto una ruptura con el mismo, “algo totalmente moderno, gozoso y refrescante, como si simbolizara un nuevo renacer” (Bradley-Hole 2001:8). En esta apropiación de lenguajes y motivos antiguos, occidentales y orientales, la estética japonesa tiene un papel fundamental.

Hace un cuarto de siglo, en plena efervescencia de la arquitectura posmodernista, se estableció un debate entre las propuestas deconstructivistas y las reconstructivistas del nuevo clasicismo. Una frase del arquitecto clasicista Leon Krier, en debate con el deconstructivista Peter Eisenmann, sigue resonándome cada vez que reflexiono sobre la universalidad de determinadas propuestas estéticas. Para Krier, el estilo clásico, paladiano o neopaladiano, “no era un estilo” (Krier y Eisenmann 1990). Había llegado a esta conclusión como una revelación. Podríamos interpretarlo de un modo superficial en el sentido de que el clasicismo trasciende la localidad del estilo para hacerse “universal” –pero ello inevitablemente nos llevará a cuestionar el planteamiento como profundamente eurocéntrico y sesgado. Sin embargo, otra lectura dispar nos llevaría a planteamientos nada distantes de la escuela deconstructivista, a la sazón rival: la

eliminación de la adscripción identitaria de “lo clásico” o incluso de la misma categoría de “estilo”, llevaría a hacer de ello, como de tantos otros lenguajes, posibilidades aplicables prácticamente en todo contexto e incluso en combinación o diálogo con otros.

Un debate similar se puede dar con respecto al jardín japonés. ¿Es la estética del jardín “japonés” un estilo más? ¿O constituye, por sus características conceptuales y sus efectos estéticos, una realidad, un lenguaje y unos presupuestos que trascienden tales categorías y que ya asumen tanto la arquitectura como el diseño y las instalaciones artísticas transculturales?

En realidad, por lo que respecta a Japón y en Japón, casi toda dimensión cultural se tiende a concebir en términos de totalidad. La búsqueda japonesa de la perfección en la ejecución parte de la idea de que el planteamiento inicial está establecido: cierta idea de *totalidad* permea la experiencia musical, caligráfica, arquitectónica, de la ceremonia del té, de las escuelas de Ikebana o del teatro Nōh. Y, sin embargo, dichas manifestaciones tienen como una de sus características esenciales la incorporación de elementos inesperados, azarosos. La improvisación en el *koto*, la estética *wabi-sabi* de recipientes antiguos e imperfectos en la ceremonia del té son parte de la estructura. La posibilidad del azar y la evolución de las estructuras permite la incorporación de elementos ajenos¹; la coherencia abrumadora de las manifestaciones culturales japonesas diluye el hecho de su origen transcultural.

La transculturalidad no implica que las distintas aportaciones mantengan inmutables sus significados. Tampoco lo harán en el acto de entender, transculturalmente, los conceptos y principios ajenos. Cometeríamos un eurocéntrico pecado, por ejemplo, si supusiéramos que hasta el concepto mismo de totalidad es el mismo. Por ello, ya desde el comienzo, debemos asumir que lo que estamos entendiendo como realidades equivalentes en realidad solo son aproximadas. Incluso el concepto de *naturaleza* es distinto, aunque usemos habitualmente una palabra “equivalente” para traducirlo: *shizen*. “Naturaleza”, en japonés, no tiene el mismo sentido etimológico que *naturaleza* o *natura*, procedente de *nāscor*, “nacer”, ni el denotativo de “orden natural”. El japonés *shizen* 自然 puede parafrasearse como “el poder del propio desarrollo espontáneo y lo que resulta de él”, es decir, un modo de ser, más que un orden existente, y no fue un concepto usado para referirse a lo que entendemos ahora por “naturaleza” sino a partir de la época Meiji (s. XIX), cuando comenzó a extenderse como traducción del europeo *nature*; en japonés antiguo, el concepto simplemente no existía (VV.AA. 1997:17). Enraizado en las creencias sintoístas, en las que cada fenómeno es manifestación de los *kami* o dioses, el entorno natural no se concebía como un espacio distinto y controlable, sino como parte de un todo.

De forma parecida, a primera vista, desde nuestra perspectiva, no tenemos ninguna dificultad en adscribir a la categoría de “jardín” los arroyos y estanques de Tenryū-ji, las rocas y frondas de Nijō-jō, los bosquecillos cubiertos de musgo de Saihō-ji. Pero, ¿qué decir de las rocas solitarias en un mar de grava de Ryōan-ji o Daisen-in? ¿Pueden definirse como *jardín*? ¿O se acercan más bien a un espacio de expresión más cercano a

¹ La idea de lo ajeno es constante en la estética japonesa. Quienes conocen la lengua japonesa saben que lo “puramente japonés” (*wa* 和) se contraponen constantemente a lo ajeno, ya se trate de lo “occidental” (*yō* 洋), lo “chino” (*ka* 華), o lo chino antiguo (*go* 呉); la cocina japonesa, el mobiliario, la ropa, etc. adquieren estos a modo de prefijos para determinar su identidad; a pesar de ello, lo ajeno *forma parte del sistema*, aunque en principio diferenciado.

la instalación contemporánea o al arte de concepto? ¿Comprenden las palabras japonesas que traducen “jardín” todos estos significados?



Ryōan-ji. Fotografía por Stéphane d'Alu, <http://www.alux-studio.com/sdalu/> (Wikipedia)

El espacio de significados del jardín japonés

Quizá sea mejor entender el concepto de jardín japonés como un microcosmos. De hecho, dado el concepto panteísta de la filosofía sintoísta y, hasta cierto punto, también del budismo, puede considerarse el jardín como una metáfora del mundo del mismo modo que el mundo *es* un jardín: “si los dioses son inmanentes en la naturaleza, entonces el mundo entero es un jardín” (Itoh 1984:3). No podemos, entonces, trazar una división clara entre lo que entendemos como experiencia “artificial” frente a experiencia “natural”.

Evidentemente, el concepto de jardín no ha sido siempre el mismo entre las distintas culturas. A diferencia de las culturas mediterráneas, que distinguen bien el espacio lúdico del jardín con respecto al del huerto, lugar de trabajo, la cultura anglosajona asimila las nociones de *garden* «jardín» y *orchard* «huerto», de manera que un huerto viene a ser un tipo de jardín; nociones que se confundían también en el griego clásico *kêpos* o en el latín *hortum* –tan solo distinguidas posteriormente. En japonés, la palabra autóctona para “jardín” es *niwa* (庭, *tei* en compuestos de origen chino), usada junto con el préstamo de origen chino *en* (園). La primera consta de los elementos 广 “casa, techo, cobertura” y la matriz fonético-semántica 廷 “patio, corte, lugar de audiencia”. Ésta tiene una etimología curiosa: un hombre 人 sobre la tierra 土, denotando la idea de “estar de pie”. Unida al elemento “andar, ir” 辵, el sentido literal de la matriz 廷 es “acudir a una audiencia imperial”; en la antigua China, el Emperador se sentaba en su trono ante la puerta interior, mientras que sus ministros quedaban de pie en dos hileras, a su derecha y a su izquierda, en el patio (Wieger 1927: 211). El sentido fundamental de 庭 era “salón de audiencia”, extendido a “patio” e incluso a “vivienda”. Así pues, como en el caso de la evolución paralela del latín *cohōrtem*, que ha dado *court* en francés, *court* y *court-yard* en inglés, *cort* en catalán y *corte* en italiano, portugués y español, se trata de un espacio vinculado al poder. Como el inglés *court* o el español americano *corte*, que mantiene acepciones judiciales, es en concreto un espacio de administración del poder. Referido a jardines, se usará en el concepto específico del

ejercicio humano que modela el espacio, como en *sakutei* 作庭 “jardinería, diseño de jardines”, *niwa shigoto* 庭仕事 “labor de jardinería”, *niwashi* 庭師 “jardinero”, etc.

Por su parte, 園 *en* o *sono*, representa un recinto cerrado en el que figura la matriz fonética 袁, al parecer un derivado de 衣 “ropa; persona embozada” con un elemento indistinguible, como si algo estuviera cubierto de telas, o bien el elemento 哀, usado para denotar lamento y luto; una imagen funeraria. Pero el elemento 袁 está más bien relacionado con la paradoja de la libertad: lo que se alarga tratando de escapar a cualquier tipo de control, solo conceptualmente en una espiral que se arrolla a sí misma (遠 *tō*, *en* “distante” evoca lo lejano y que se escapa, como en 久遠 *ensoku* “eternidad”; 猿 *saru* “mono” es el animal incontrolable; en chino, *yuan* es tanto un carrito como el eje de un carro, girando sobre sí mismo). El jardín, 園, en japonés *en* como en chino *yuan*, es el recinto que enmarca y contiene lo inescapable, o quizá lo eterno. Por ello, este carácter es más trascendente que *niwa* 庭; éste será el adoptado para los jardines más relevantes, palacios o de santuarios, así como para los parques públicos, *kōen* 公園.

Ambos caracteres, leídos con la pronunciación china, forman un término redundante, *teien* 庭園, que es la denominación genérica de los jardines. Es relevante el compuesto *sansui teien* 山水庭園, literalmente “jardín de agua y montaña”, referido a un jardín en el que se recrea un paisaje, generalmente simulando montes y lagos. *Sansui* ha extendido su sentido para denotar “paisaje” en sentido artístico, como *sansui gaka* 山水画家 “pintor de paisajes”, o *kare sansui teien* 枯山水庭園 “jardín de paisaje seco”, un concepto importantísimo que veremos más adelante.

El concepto de jardín, como en las culturas semíticas y de Asia Central, está unido al del paraíso. *Rakuen* (樂園) es, literalmente, el “jardín del gozo” o, familiarizando más, el “jardín de las delicias”, el Edén o paraíso; pero en este caso cabe relacionarlo con la idea budista de la Tierra Pura, lugar de residencia de los budas (se dice que hay cuatro paraísos, uno en cada uno de los puntos cardinales), y especialmente del Buda Amitabha (en japonés, Amida Butsu). De Amida se dice que habita el paraíso occidental, y su representación la encontramos en los templos vinculados a la escuela Jōdo como el primitivo jardín del famoso santuario Saihō-ji 西芳寺, en Kioto, que desde el s. XIV es un santuario Zen pero todavía mantiene signos de sus composiciones previas evocando la Tierra Pura del Buda Amida. Su nombre original, “santuario de Occidente” 西方時, es una evocación de ese paraíso búdico².

La anti-representación del jardín zen

Sin embargo, Saihō-ji es acaso el primer representante de un nuevo paradigma en el concepto del jardín, como extensión de una visión profundamente contraria al dualismo que pudiera entrañar el concepto de un paraíso como lugar concreto y orientada en su lugar hacia una introspección. La incorporación de las enseñanzas del zen corren

² Desde su adscripción a la escuela zen Rinzai bajo la tutela del maestro Muso Kokushi en 1334, su nombre se escribe con grafía 西芳時, literalmente “jardín de las fragancias de Occidente”. Popularmente se le conoce como “el templo del musgo” o *kokedera* 苔寺, por la gran cantidad de musgo que cubre sus superficies haciéndolo singular (Nitschke 2007:72). Listado como Lugar Especial de Belleza Paisajística.

paralelas a una abstracción cada vez mayor. Los paisajes alegóricos que quieren hacer referencia a cosmovisiones de simbología compleja, pobladas de actores y de reglas, se sustituyen por composiciones inspiradas en la naturaleza pero sin buscar la imitación o la recreación del paisaje espontáneo. En este planteamiento, que permea todo el universo conceptual zen, tenemos una de las mayores diferencias con el concepto occidental de mimesis, como también con el ideal de control que subyace tanto al formalismo y geometría de los jardines europeos, como a la idea de decoración.

Frecuentemente se cita la genialidad del maestro zen de la escuela Rinzai Musō Soseki (también llamado Musō Kokushi) al reformar el jardín del templo Saihō-ji:

En la parte alta de Saihō-ji se encuentra lo que se considera el primer jardín seco de Japón. Tras bordear el estanque, el portón de una pequeña valla permite acceder a un camino en pendiente. Unos bastos peldaños conducen a un área muy diferente del exuberante ambiente anterior y donde no se aprecia nada especial. Sin embargo, muy pronto se descubre un grupo de rocas. No hay ninguna erguida, todas parecen tumbadas. Es en ese momento cuando se produce el clímax en la casi sinfónica composición del jardín. Musō aplicó ahí un revolucionario concepto. Distribuyó enormes piedras en un paraje en pendiente para simbolizar la presencia de una cascada; pero no solo visualmente, sino también acústicamente rememorando su eco. No se observa ningún signo de la presencia de agua; no obstante, la sensación que producen los peñascos cubiertos de líquenes es tan convincente como una catarata real que, saltando por encima de un par de plataformas a diferente nivel, casi llega a nuestros pies (Vives 2014:61).

El visitante que llega a Saihō-ji no puede olvidar el carácter sagrado del lugar que está contemplando. Antes de hollar el jardín, que se visita con rigurosa reserva, habrá tenido que asistir a una ceremonia budista, probablemente realizar una actividad meditativa o caligráfica, para pasar después a recorrer el jardín en una única visita del día que dura hora y media. Antes no era así, pero el delicado musgo ha obligado a restringir las visitas, subrayando el carácter especial del lugar. Para el gran divulgador de la jardinería japonesa en Occidente, Teiji Itoh, “no es el hombre, sino Buda, quien camina por este paraíso que representa un mundo ajeno”. Pero añadirá; según las enseñanzas del Zen, todos compartimos la esencia búdica; así pues, ¿quién es el caminante? (Itoh 1972: 105).

Saihō-ji se suele considerar el primer ejemplo de “jardín seco”. El jardín seco, *karesansui* 枯山水, literalmente “agua-montaña seca”, se basa en una idea de sustitución: el agua del mar, de un río, lago o estanque, es reemplazada por un elemento sustituto. La cascada de agua inexistente pretende aludir directamente al concepto fundamental del budismo zen, la ausencia intrínseca a la presencia, la insustancialidad complementada con la expresión de referentes concretos, rocas, guijarros, árboles y otros elementos reales, naturales o con la huella de la acción humana. Es como un salto conceptual doble y espejado. Está ahí, la cascada; pero no como agua concreta, sino como la sugerencia de su movimiento a través de las formas, el estado y la disposición de los otros elementos, como rocas, arena, guijarros. Pero no es exactamente una relación figurativa como la de la pintura impresionista, que a la postre remite a una realidad tangible. El jardín seco alude a lo intangible no solo de lo que el observador tiene ante sus ojos, sino de la misma cosa representada. En cierto modo, toda cascada de agua “real” es también un jardín seco, una abstracción que construye un todo a partir de partes solo momentáneamente conexas; un juguete del pensamiento.

El jardín japonés es, por lo tanto, una máquina significativa cuyo objetivo es el de dar una impresión múltiple, que en ocasiones puede llegar incluso a representar la no-representación misma. Por un lado, se usan elementos encontrados en un espacio natural que, una vez trasladados, presentan los ecos de las funciones que cumplían en su contexto original, en parte por el estado relativamente inalterado en el que se instalan. Las rocas, verdaderos *objects trouvés*, tal y como se encontraron; los árboles siguiendo sus pautas originales de crecimiento (Slawson 1991: 60). En los tratados antiguos (y secretos) de jardinería traducidos por David A. Slawson encontramos varias normas que prohíben tajantemente variar la posición de las rocas: una roca horizontal no se debe disponer de forma vertical y viceversa; tampoco se deben girar de abajo arriba las caras de la misma, pues de otro modo se corre el peligro de molestar al espíritu que las habita y atraerse todo tipo de males. Esto viene a decir que las rocas, como el resto de elementos del jardín, son entidades vivas que se prestan a cumplir un nuevo papel en el entorno diseñado por el maestro jardinero, y este papel no es meramente pasivo o estético. Recordemos la pasión que tenían los nobles japoneses del s. XVII por las rocas inusuales, algunas de las cuales llegaron a hacerse famosas y a transmitirse de generación en generación. Algunas rocas manifiestan su carácter sagrado marcadas con el *shimenawa* o guirnalda, pues el culto a las rocas (*iwakura*) es parte muy importante del sintoísmo.

Por otro lado, los elementos en su nuevo contexto establecen una relación entre sí que es estética, pero también figurativa y hasta alegórica. La composición, usualmente desde un foco de observación, pero también desde múltiples, tiene en cuenta las líneas de las rocas y los restantes elementos para crear “vectores de fuerza” (Slawson 1991:101) que, combinados entre sí, pueden efectivamente dar una insólita sensación de movimiento, como si las rocas “se movieran”. De esta manera se establecen diversos tipos tanto de rocas como de conjuntos de las mismas, que reciben nombres figurativos (*morada de los cormoranes, peces juguetones, arroyo, batir de olas, etc.*) o bien simbólicos, vinculados a la visión del mundo taoísta, budista, sintoísta o confuciana: (*roca maestra, roca sirviente, roca de los Reyes del Espíritu, roca de los Diez Mil Eones, roca de la Tríada Budista, roca de Kannon, roca del Espejo, isla de las tortugas, isla de las grullas, monte Sumeru, procesión de los Inmortales, etc.*). Las proporciones de las rocas interactúan según reglas precisas y finalmente establecen una narrativa simbólica: la tortuga, por ejemplo, expresada por medio de rocas de formas redondas y gastadas, simboliza la montaña antigua, la longevidad; por su parte las formas agudas y erectas de la roca grulla representan la montaña joven, la vitalidad eterna, la inmortalidad.

Como bien advierte Slawson (1991:128), “existe un cierto peligro de fijarse demasiado en los símbolos”. Efectivamente, los significados elaborados se diluyen con el tiempo y dejan de transmitir la misma narrativa original, en un proceso de traducción constante. Además, el conocimiento transmisible por medio de códigos es contrario a la enseñanza principal de la filosofía y experiencia zen en la que se desarrollaron estos jardines.

Veamos otro de los ejemplos clásicos. El jardín seco de Ryōan-ji 龍安寺, también en Kioto, se considera una obra maestra y el paradigma de los jardines secos de los santuarios zen en la época Muromachi (siglos XIV-XVI), un jardín que el pionero experto norteamericano en jardinería japonesa, Samuel Newsom, describió como “ink painting done in stone” (1939:113). En una superficie rectangular de unos 340 metros cuadrados, quince rocas parecen salpicar un mar de grava blanca, cuidadosamente rastrillada. Las rocas se agrupan en tres conjuntos de siete, cinco y tres. Es la cuidadosa

disposición de las mismas la que hace de este jardín, patrimonio mundial de la UNESCO, un lugar de armonía inagotable. Las rocas trazan líneas imaginarias entre sí y dialogan con las pautas rastrilladas de la gravilla, produciendo efectos asociativos abstractos. No hay vegetación, salvo pequeños islotes de musgo en los que descansan las rocas. Para Günther Nitschke este jardín es un instrumento de meditación:

El zen parte siempre de los hechos. Y el primer hecho con el que se enfrenta el hombre es su propio cuerpo. La conciencia se encuentra en el centro del cuerpo y los sentidos en la periferia. Con ayuda de los sentidos, el yo corporal puede transmitir al centro, a la conciencia, datos sobre los objetos del mundo exterior. Las técnicas de meditación sirven para guiar la energía del hombre –que, en realidad, está dirigida hacia el exterior, hacia los objetos del mundo– hacia dentro, hacia el centro de la conciencia. Los objetos del *Ryoan-ji*, es decir, las rocas, se han ordenado con tanta perfección en el espacio –es decir, en la superficie de arena– que, durante la meditación, sus contornos se van borrando hasta que las rocas y la arena se perciben como una gran unidad. De esta forma se invierte la corriente de energía de dentro hacia fuera y el sujeto vuelve hacia su propio yo, hacia su conciencia. La experiencia de la vuelta espontánea a la propia conciencia se llama la experiencia de la “nada”, del “vacío”, de la “conciencia que no juzga” o del “abandono del propio yo”, por citar algunos términos con los que se ha intentado describirla (Nitschke 2007:91-2).

Teniendo en cuenta la imposibilidad de cerrar la apertura de esta gran obra por medio de una explicación racional, la idea de una no-representación que va más allá de la mera aconicidad –y que se hunde en percepciones estéticas similares en la contemplación de la naturaleza o cierta música³, no deja de ser muy apropiada. Sin olvidar, además, que la no-representación debe ir más allá de una idea concreta para no caer en la misma paradoja de tratar de representar la no-representación misma, por lo que toda conceptualización lógica es una mera aproximación a un conocimiento intuitivo.

Los jardines japoneses en los siglos XX y XXI recogen los principios y motivos simbólicos del pasado, pero con una visión renovada que no es ajena a los cambios radicales en los paradigmas culturales en todo el mundo, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial. Especialmente con las figuras de Mirei Shigemori, Kenzō Tange o Kinsaku Nakane, entre otros⁴, el jardín japonés ha adquirido nuevos elementos y técnicas, así como nuevas interpretaciones. Javier Vives señala el gran cambio introducido por Tange al incorporar rocas que muestran las señales de su extracción de la cantera. Ya no se trata de rocas con un “origen natural” en su totalidad –si es que la recontextualización que siempre se ha dado al instalar los elementos en un nuevo entorno puede considerarse “natural”–, pero la presencia de la actividad humana no

³ Varios de los estudios contemporáneos sobre el jardín japonés (Nitschke, Slawson, por ejemplo) recurren a metáforas musicales para expresar las relaciones rítmicas entre los elementos del jardín. En concreto, del jardín seco de Ryōanji se podría decir que la disposición de las rocas en el pristino mar de grava se asemeja a las notas de una partitura –notas con profundos armónicos espaciados.

⁴ Para la obra concreta de los creadores de jardines japoneses contemporáneos, remito al lector a la reciente y magnífica introducción del arquitecto e historiador del arte japonés Javier Vives, *Historia y arte del jardín japonés* (2014), sin duda una de las mejores obras en castellano sobre el tema, en cuidada edición por parte de Editorial Satori. Destaco además el ensayo de Shigemori *Shin sakuteiki* (1971), en el cual resume su propia enfoque del jardín japonés contemporáneo a la vez que pretende ser una actualización del famoso tratado clásico *Sakuteiki* (“notas sobre jardinería”) de Tachibana no Toshitsuna (s. XI) (Tschumi 2007:57-58).

implica el control total del artista sobre la obra; las rocas escogidas por Tange muestran las huellas casuales de su extracción por parte de operarios, pero nunca la acción del artista (Vives 2014:189). De esta manera, por un lado la indeterminación esencial de la naturaleza se amplía al proceso de creación del jardín; por otro lado, el jardín resultante muestra las huellas de la intervención humana. No puedo evitar aquí entroncar este planteamiento con las últimas tendencias de la teoría de la traducción (como en tantos otros paradigmas teóricos paralelos) en las que se trata de lograr un efecto equivalente sin encubrir u ocultar la actividad del traductor. El diseñador de jardines contemporáneo recrea una naturaleza en la que no se pretende que la actividad humana, que es ambivalente, creadora y destructora a la vez, pase desapercibida como antaño.

* * *

Llegados a este punto, ¿qué podríamos decir de la recontextualización del jardín japonés, o de sus elementos, en un entorno radicalmente diferente, occidental?

No estamos ante una cuestión distinta de la paradoja de la representación de los significados del Otro que la teoría contemporánea ha encontrado en ámbitos tan dispares como la etnografía, la historiografía, el arte y, por supuesto, la traducción –de la cual hemos salpicado constantemente nuestro artículo–. ¿Es posible la traducción cultural del jardín japonés en entornos no japoneses?

La presencia de jardines japoneses como representantes de un espacio quintaesencialmente *exótico* la encontramos en el jardín integrado en la “Japanese Village” de la California Midwinter International Exposition de San Francisco (1894), que se considera el jardín japonés más antiguo de Estados Unidos. Creado por el arquitecto paisajista japonés Makoto Hagiwara, el jardín presenta elementos estereotipados como un puente en arco, pagodas, linternas de piedra, estanques de carpas *koi*, rocallas, vegetación típicamente japonesa y una casa de té. Es muy interesante el hecho de que un influyente volumen publicado por el American Institute of Architects en 1902 incluyera cuatro ensayos sobre, respectivamente, jardines italianos, ingleses, franceses y japoneses. Este volumen, *European and Japanese Gardens*, deja claro en el título que existe una categoría, el “jardín europeo”, frente a su otro, el “jardín japonés” –puesto en pie de igualdad y con un ensayo escrito por un experto japonés, pero *otro*, en definitiva. En su ensayo, K. Honda trataba de forma concisa, con multitud de fotografías y grabados, los principales tipos y elementos del jardín japonés clásico: colinas, rocas, árboles, elementos “accesorios” como linternas, puentes, estanques, etc. El volumen incluía un epílogo “Notes on a Japanese Garden in California”, por C. H. Townsend, precisamente sobre el jardín Hagiwara de San Francisco. Conforme fue avanzando el siglo XX, diversos ensayos fueron divulgando los principios y técnicas del jardín japonés, como *Japanese Garden Construction*, de Samuel Newson (1939), antes citado, hasta la explosión del interés por la jardinería japonesa en Occidente en los años sesenta, que no vamos a tratar aquí. Tan solo mencionaré que la futurista Exposición Universal de Osaka en 1970 incluyó un jardín japonés (*Nihon teien*) como uno de los aspectos representativos del país. Gran parte de estos ensayos muestran un discurso identitario apenas soterrado; la esencia de estos jardines es su japoneidad, o bien estos jardines son posibles porque son japoneses. No existe, como llegará posteriormente y a partir sobre todo de los años 90, una integración de elementos propios del *Nihon teien* o jardín japonés como aportaciones a una

arquitectura o paisajismo internacional, relativamente libre de adscripciones identitarias a priori.

Cabe quizá aludir al hecho de que la evolución en la estética occidental que parte del impresionismo en pintura, la adopción de principios, motivos y ornamentos naturales en la arquitectura modernista, el minimalismo en la música de Satie⁵, entre otros, no puede desligarse del fenómeno “japonista” como moda artística en la literatura y el arte. Pero como bien arguye Jan Hokenson, el *japonisme* francés del último cuarto del siglo XIX era más bien “sobre la propia Francia, sobre los problemas existentes en la práctica francesa de las artes y las letras occidentales” y solo de forma secundaria sobre Japón, “fuente imaginada de soluciones propuestas” (2004:21).

Efectivamente, cabe el riesgo de suponer que la querencia occidental por manifestaciones artísticas y culturales ajenas, incorporadas como propuestas que respondan a la necesidad de buscar nuevos lenguajes o nuevas experiencias sensoriales y conceptuales, acaben por reducir lo ajeno a una manifestación más de la mirada de un “nosotros” (llámese, impropriamente, “occidente”, “Europa”, “contemporáneo”, etc.) sobre sí mismo, en el que lo ajeno permanece como mera idea de contraste. Pero esta es una idea simplista. La alteridad es necesaria para provocar un cuestionamiento fundamental de la propia identidad; si el *japonisme* partió como una fuente de exotismo (y estamos viviendo, ahora, un nuevo momento orientalizante, porque cada época reinventa su propio espejo en el Oriente), a la postre los principios modernistas radicados en la identidad y en la clausura dieron paso a un nuevo paradigma de apertura y transculturalidad en el que las narrativas culturales coexisten, se aportan mutuamente, se desestabilizan y se reacomodan unas a otras. Del mismo modo que es posible traducir la obra literaria de Bashō, Monzaemon, Sōseki o Murakami –pero en cuyo acto de traducir encontraremos siempre una re-creación, un movimiento transcultural que es un nuevo espacio significativo de intersección (y nueva creación), también la creación de jardinería japonesa en otros espacios significativos producirá relaciones distintas que no tienen por qué vincularse a planteamientos esencialistas de las culturas.

La crítica de la representación y el conocimiento objetivo propio del arte contemporáneo ha favorecido también la adopción de códigos –o, mejor, propuestas– procedentes de la estética de los jardines japoneses. La arquitectura minimalista ha adoptado prácticamente todo el espectro de motivos propios de la jardinería clásica japonesa: jardines acuáticos, guijarros, bambú, rocas..., combinadas con las formas geométricas de la piedra pulimentada, la madera, el cristal, el acero, etc. (Bradley-Hole 2001). Estos elementos, junto con otros procedentes de otras tradiciones culturales como la arquitectura mediterránea, la castellana o la mexicana, han ido conformando un lenguaje universal que, en parte, coincide con la voluntad introspectiva y contrapuntada del jardín zen y, a veces, aprovecha sus referencias para establecer nuevas relaciones entre la tradición y la modernidad, entre oriente y occidente⁶, pero que a menudo se ve

⁵ Recordemos que Satie publicó su tercera *Gymnopédie* (1888) en el marco del Divan Japonais, un café concierto al que estuvo particularmente vinculado (“Satie and the Divan Japonais”, Whiting 1999: 98-106).

⁶ Por ejemplo, la obra del escultor y paisajista Isamu Noguchi, autor de los jardines de la sede de la UNESCO en París (1956-58), quien entendía los jardines como esculturas, y el espacio escultórico como un jardín: “Me gusta pensar en los jardines como una escultura del espacio: un inicio, y luego avanzar a tientas hacia otro nivel de experiencia y uso escultóricos; una experiencia escultórica espacial más allá de las esculturas individuales. Un espacio vacío carece de dimensión o de significancia visual. La escala y el significado llegan cuando se introduce algún objeto o línea razonados. Por ello, las esculturas, o más bien

limitado a una lectura poco profunda y estereotipada y a una función que tiende a lo estrictamente ornamental. En cambio, las instalaciones artísticas que utilizan motivos del jardín japonés están más cerca de los planteamientos originales al recontextualizar los arreglos jardinísticos en el entorno signico del espacio expositivo. La obra de Isamu Noguchi, Iwaki Sentarō, Fukaya Kōki, las instalaciones con imágenes de jardines zen de David Hoffos o de Ryoichi Kurokawa (*Octfall*, calificado por su creador de “jardín zen digital”⁷), la instalación del artista cubano Carlos Garaicoa *Jardín japonés* (1997), en la que las rocas son ornamentos neoclásicos; o, en España, la reciente instalación (2014) de Esther Pizarro, *Un jardín japonés. Topografías del vacío*, en la que los elementos vegetales están liofilizados⁸, son propuestas que toman el testigo de la profunda renovación iniciada por Mirei Shigemori y que hacen verdaderamente del jardín japonés un espacio significativo que no llamaría universal, pero que adquiere universalidad como patrimonio del arte global desde uno de los diálogos transculturales más relevantes y acaso necesarios de las últimas décadas.

Referencias

- Bradley-Hole, Christopher (2001), *El jardín minimalista*. Barcelona: Ediciones Gamma. Traducción del inglés de Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarda.
- Hokenson, Jan (2004) *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867-2000*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press
- Honda, K. (1902), “Japanese Gardens”, en Brown, Glenn (ed.), *European and Japanese Gardens. A Series of Papers read before The American Institute of Architects*. Filadelfia: Henry T. Coates / Londres: B.T. Batsford
- Itoh, Teiji (1972), *The Japanese Garden: An Approach to Nature*. New Haven: Yale University Press
- (1973), *Space and Illusion in the Japanese Garden*. Traducción de Ralph Friedrich y Masajiro Shimamura. Nueva York y Tokio: Weatherhill and Tankosha
- (1984), *The Gardens of Japan*. Tokio: Kodansha
- Krier, Leon; Eisenmann, Peter (1990), “My Ideology is Better than Yours”, *Reconstruction-Deconstruction. An Architectural Design Profile* (número monográfico de *Architectural Design*), Nueva York: St Martin’s Press
- Mansfield, Stephen; Foreword by Richie, Donald (2012), *Japanese Stone Gardens: Origins, Meaning, Form*. Tokio: Tuttle Publishing
- Newsom, Samuel (1939), *Japanese Garden Construction*. Nueva York: Apollo Books
- Nitschke, Günther (2007), *El jardín japonés*. Colonia: Taschen. Traducción del alemán de Carmen Sánchez Rodríguez.

los objetos escultóricos, crean espacio. Su función es ilusionista. El tamaño y la forma de cada elemento son totalmente relativos con respecto a todos los demás y el espacio dado. Lo que puede ser incompleto para cada una de las entidades escultóricas, resulta significativo para el todo... Estas esculturas conforman lo que yo llamo un jardín, a falta de un nombre mejor” (Noguchi 2004: 161). Otro ejemplo de transculturalidad, dentro de una contextualización totalmente budista zen, podría ser el jardín zen del templo Three Wheels en Londres, construido por los profesores John White y Kemmyo Taira Sato, en el que se mantienen los referentes y técnicas tradicionales, pero además se disponen las rocas según la secuencia de Fibonacci, para añadir un nivel occidental de contextualización y sentido.

⁷ *Octfall*, dentro del proyecto *One of a Thousand Ways to Defeat Entropy*, 54^a Bienal de Venecia de Arte Contemporáneo, 2011.

⁸ Esther Pizarro, *Un jardín japonés. Topografías del vacío*. Proyecto comisariado por Menene Gras Balaguer, Madrid, Matadero Madrid, 2014.

- Noguchi, Isamu (2004), *A Sculptor's World*. Nueva York: Harper & Row Publishers
- Slawson, David A. (1991), *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens. Design Principles, Aesthetic Values*. Tokio, Nueva York y Londres: Kodansha
- Tschumi, Christian (2007), *Mirei Shigemori - Rebel in the Garden: Modern Japanese Landscape Architecture*. Berlín: Walter de Gruyter
- Vives, Javier (2014), *Historia y arte del jardín japonés*. Gijón: Satori Ediciones
- VV.AA. (1997), *Nihon-no kokoro. Keys to the Japanese Heart and Soul* (articles from *Japan: An Illustrated Encyclopedia*). Tokio: Kodansha. Edición bilingüe.
- Whiting, Steven Moore (1999), *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall: From Cabaret to Concert Hall*. Oxford: Oxford University Press
- Wieger, L. (1927) [1965], *Chinese Characters. Their Origin, Etymology, History, Classification and Signification*. Nueva York: Dover, ed. facsímil