

Un puente entre la tradición y el arte contemporáneo. El jardín japonés

Pilar CABAÑAS MORENO
Universidad Complutense de Madrid

El arte de la jardinería, considerado por José Fernández Arenas como un tema apropiado para hablar de *Arte efímero y espacio estético*¹ puede servir tanto para evidenciar la gran riqueza artística de una cultura, como para desentrañar sus conceptos filosóficos más profundos. Y a través del jardín japonés ambas cosas se ponen de manifiesto.

Es un tema que como todo lo artístico nos lleva a penetrar también en aspectos colaterales, como el gusto del momento, el desarrollo social y el pensamiento religioso. Pero independientemente de esta notable elocuencia, hay algunos ejemplos que podemos considerarlos grandes obras maestras del arte universal.

Contemplando uno de los jardines del recinto religioso de Daitokuji sin ningún otro tipo de referencia, estoy segura de que costaría ubicarla, encajarla en nuestro imaginario. Podría ser el montaje de algún escultor contemporáneo, o si el lector conociera la tradición del *sumi-e* ¿no le parecería entonces que estamos ante un sugerente paisaje a la tinta, en el que las aguadas han sido sustituidas por piedras, grava y arena?

Quizá éste es uno de los temas que evidencia que en el mundo del arte y de las culturas no hay compartimentos estancos, hay ideas e intuiciones comunes, y el tiempo no separa, sino que une, tiene en torno al arte una dinámica diferente. Toda obra verdadera tiene una potencia que trasciende el tiempo y como si destilara un delicioso néctar, comunica en cada momento algo diferente de su enorme riqueza.

El término que hoy suele utilizarse en japonés para jardín es *niwa*, pero en la antigüedad se empleaba la palabra *shima*. Este término deriva de otro más antiguo, *shime*, que literalmente significa «tierra tomada en posesión», y de la que deriva su primer significado, para incorporar posteriormente el de «jardín»: como un trozo de la naturaleza salvaje del que el hombre ha tomado posesión. Finalmente adquirió el significado de «isla». Quizás porque un islote en medio del agua constituía el co-

¹ Fernández Arenas, J. (coord.) (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona, Anthropos.

razón del jardín, y su función no era exclusivamente decorativa, o lúdica, sino simbólica. En ello tuvo gran influencia la creencia taoísta llegada de China que decía que en alguna parte sobre el mar había tres o cinco islas montañosas, con árboles de lumbrante, y por sabios que no conocían ni la maldad ni la muerte (los inmortales). Era el lugar que escondía en secreto de la eterna juventud y la vida eterna. Ya en China, se sabe que el emperador Wudi (156-87 a.C.) colocó estos islotes de rocas en el estanque de su jardín.

Esta creencia en el paraíso taoísta data en Japón del siglo V, y hay un cuento sumamente popular que la recoge, Urashima Tarō—este joven pescador salva la vida de una tortuga marina, que en agradecimiento le conduce hasta estas islas. Allí se casa con una hermosa princesa, y a pesar de su felicidad siente nostalgia de su tierra, preocupación por su familia. La princesa le ayuda a regresar, y como a Pandora, le da un cofrecillo que no debe abrir bajo ninguna circunstancia. Sin embargo, cuando regresa ve como aunque él no ha envejecido, todo ha cambiado a su alrededor. Sentado frente al mar y deseando regresar junto a su esposa abre la caja y deja escapar el tiempo en ella encerrado, envejeciendo súbitamente—. En él las montañas marinas que flotaban y se desplazaban en el océano, por orden del Emperador del Cielo fueron inmovilizadas por la tortuga. Por esta intervención, la tortuga acuática da nombre a una de las islas que suelen aparecer en los jardines, asociada a la isla de la grulla, dos animales que en Asia Oriental son símbolos de longevidad.

En Japón, la más conocida de las islas de los inmortales es Hōrai, casi siempre presente en sus jardines. Este tema compite con el del monte Sumeru, que según la concepción búdica del cosmos, se halla en el centro del mundo, rodeado de otros nueve montes, que separan los ocho mares. Tierra maravillosa, en el monte Sumeru crecen árboles olorosos, y en su cima se encuentra el palacio de Indra, el rey de los dioses hindúes, y en sus flancos apostados los cuatro reyes guardianes, que protegen los cuatro puntos cardinales. Por tanto, el sincretismo propio de la cultura japonesa, se plasma también en la configuración y significado de los jardines. Así, si en un templo budista nos encontramos en su entrada con un *torii*, elemento propio de los altares sintoístas, sin que en ello se sienta ninguna contradicción, sobre el mar de las islas taoístas se eleva el monte Sumeru, símbolo cósmico proveniente del budismo, donde habita uno de los dioses principales del hinduismo.

La primera alusión a los jardines que aparece en las fuentes documentales data del siglo VIII y aparece recogida en el *Nihon-shoki* (720). En estas crónicas se cuenta que el emperador Richū y su esposa gustaban de pasear en barca sobre el estanque animado por las carpas, símbolo siempre de tesón, el éxito y abundancia. Las excavaciones y la investigación arqueológica han documentado que los jardines del periodo Asuka (538-645) se desarrollaban en torno a un gran estanque. Los restos y documentos hallados del periodo Nara (710-784) revelan que los jardines de este momento histórico ofrecían ya el aspecto de aquellos desarrollados durante el aristocrático periodo Heian (794-1184): corrientes serpenteantes, estanques de contornos irregulares, un islote central, grupos de piedras. Para nosotros, occiden-

tales, resulta curioso que en esta enumeración se resalte la importancia de estos elementos y no se mencionen los elementos vegetales, cuando en realidad estamos hablando de jardines. Frente a esa imagen nuestra generalizada de jardín como una nota de verdor, de frondosidad, donde perder nuestros agobios, donde relajarnos, donde relacionarnos con la naturaleza, siendo prioritario ese elemento vegetal, el jardín japonés es incluso cuando se trata de un jardín de recreo, un jardín simbólico donde los elementos presentes nos llevan a una realidad distinta, evocando el paraíso, o lo que de eterno hay en el continuo devenir. El jardín japonés es un microcosmos, ya sea creado con piedras y arena, o con agua, musgo y masas vegetales, ya sea de grandes dimensiones, o de escasos metros cuadrados. Si según la filosofía china un árbol puede representar el bosque, un pequeño espacio también puede contener el universo.

Cuando la capital imperial se traslada y se asienta definitivamente en Heian-kyô (794), la actual Kyoto, un cierto espíritu aristocrático se plasma en las diversas manifestaciones artísticas, literatura, pintura, arquitectura,... y surge un nuevo tipo de jardín, si bien arranca de la idea de las islas difundida durante los siglos VII y VIII. El jardín se abre ante la fachada sur, y próximo a ella encontramos un espacio con grava blanca, que tiene un cierto aire sagrado, proveniente de los altares sintoístas y de las explanadas ceremoniales de los palacios imperiales. Se mantiene de modelos anteriores el estanque alimentado por una corriente sinuosa y con islotes rocosos que sobresalen en sus aguas. Su estilo se va a definir en este momento por su belleza. El jardín se unifica en torno a un tema: reproduce un lugar famoso por su belleza, o un paisaje campestre de los alrededores. Pero todo compuesto como si de una pintura se tratara, siguiendo el estilo Yamato (Yamato-e, pintura al estilo de Japón, frente a Kara-e, pintura de China).

Durante este periodo (s. IX) se rompieron las estrechas relaciones mantenidas con China por más de doscientos años, y tradicionalmente se considera un periodo de asimilación de lo recibido y de reelaboración. Y así como los pintores y poetas alejan los temas chinos de sus composiciones, los diseñadores de jardines, tienden también a representar paisajes autóctonos. Es fácil comprender que la personalidad del pintor y del diseñador de jardines, como ocurriera en China estuvieran tan próximas, que frecuentemente coincidan, como son los casos de Kose no Kanaoka y Kose no Hirotaka, destacados pintores de estilo Yamato-e.

El peso del taoísmo siguió siendo fuerte: las islas de los inmortales y la creencia en los cuatro animales de carácter divino que residen en los cuatro puntos cardinales fueron determinantes en la organización del espacio: al este el dragón verde, que reina sobre las aguas vivas; al sur el fénix rojo que vuela sobre las tierras bajas; al oeste el tigre blanco que gobierna sobre las grandes rutas; y al norte el «guerrero negro» (una tortuga y una serpiente entrelazadas) que reinan sobre las alturas. Por ello al concebir el jardín según estos principios topográficos, es necesario que al este haya un curso de agua, una depresión al sur, un vacío al oeste y un monte al norte. Si estas condiciones se cumplen, se asegura la protección del lugar, se garantiza la felicidad, la salud y la longevidad. Encontrar de forma natural estas condiciones topográficas no es fácil, por lo que en ocasiones tres cipreses plantados

al norte tienen idéntica función protectora, y siete arcos dispuestos al oeste pueden remplazar el vacío, lugar necesario para hundir los malos espíritus que pudieran penetrar por el norte, dirección nefasta. Y del este hacia el suroeste se dispone una corriente de agua que cruza el estanque del sur.

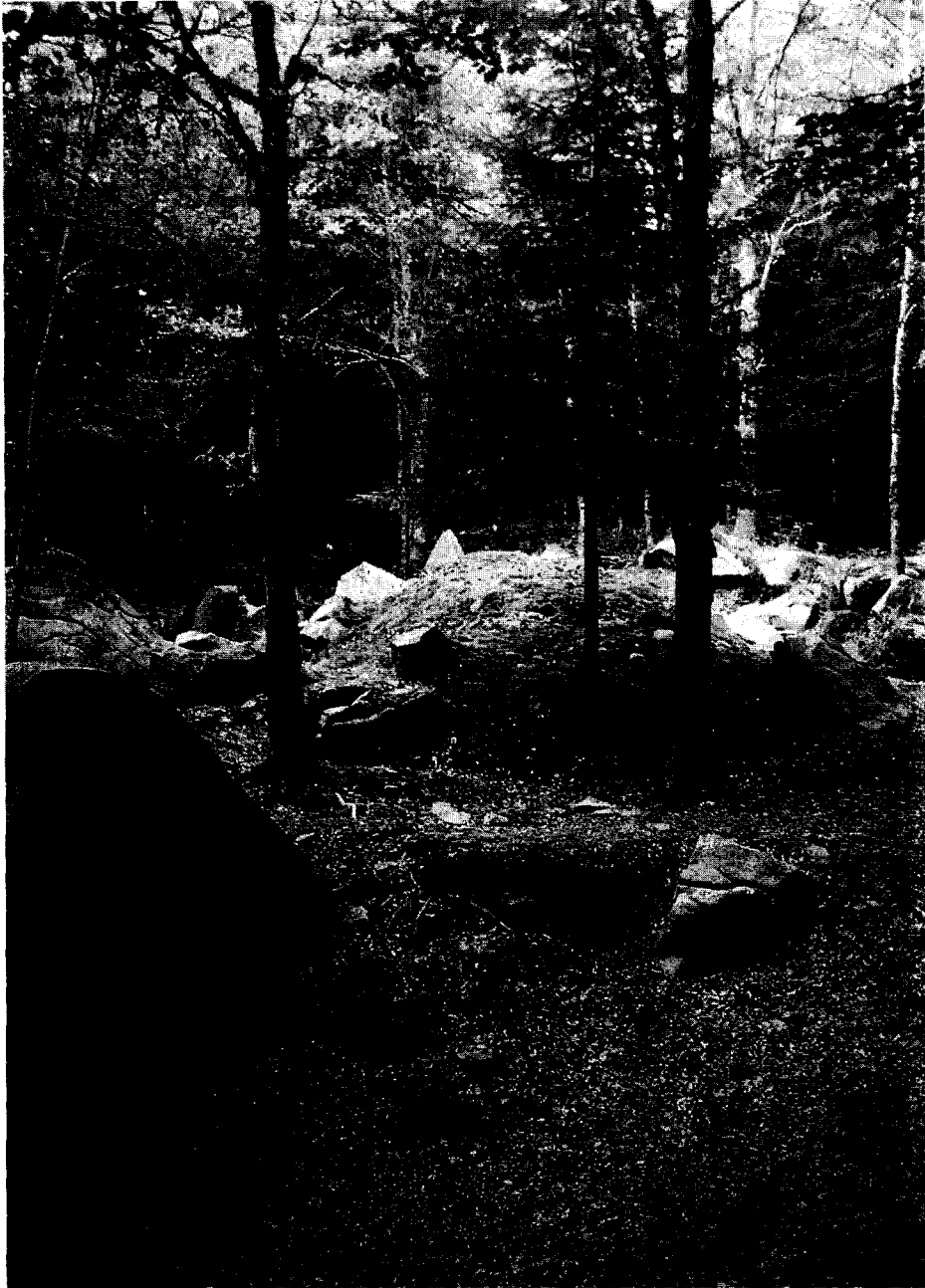
El agua, sea en corriente, cascada, arroyo o estanque, es el elemento dominante en los «jardines de placer». Esto además es fácil de comprender en su vertiente práctica, pues la antigua ciudad imperial está rodeada en tres de sus lados por montañas, y el calor en verano llega a ser sofocante. Estos jardines se prestan a pasear en barca por el estanque, contemplar las carpas y los patos en sus aguas, y ver la luna reflejada en sus aguas mientras se escucha el canto de los grillos.

Paralelamente a estos «jardines de placer» se desarrolló otro tipo de jardines, los «jardines religiosos». Fue la secta budista esotérica Shingon, la que primero utilizó el jardín para expresar el pensamiento budista. Esta secta traduce su particular visión del mundo en forma de diagramas cósmicos, conocidos como *mandala*. En sus monasterios la distribución de los edificios, de las imágenes de culto, y de prácticamente todos los objetos, responden a dicha estructura. Hay algunas variantes, pero en general, en estas disposiciones domina la geometría: en el centro *Dainichi Nyōrai* (Mahāvairocana), el buda supremo, rodeado de una multitud de seres budistas, estrictamente repartidos por compartimentos cuadrangulares. Por ello cuando los monjes de esta secta conciben el jardín lo hacen desde esta estructura, no en su manera geométrica, pues el sentido geométrico está descartado en su relación con el arte y la naturaleza, pero sí en su espíritu. Por ello el «jardín-mandala» es altamente simbólico. Así tres rocas agrupadas sugieren la triada budista, una cascada es representación de Fudō (figura del budismo esotérico al que se asocia con las caídas de agua bajo las que acuden a purificarse los ascetas).

Otro tipo de jardín religioso es aquel asociado a Amida, a la secta budista de la Tierra Pura. Es el buda del paraíso del Oeste, y su vocación es amparar las almas de los difuntos que lo invocan en su última hora. Amida acude a recoger el alma con una flor de loto sobre la que se posa, y que después él deposita en un maravilloso estanque de sus dominios. Cuando la flor se abre el alma renace en el paraíso.

El siglo XII, momento en el que florece el amidismo, es un terrible periodo de guerras que enfrentan a unos clanes contra otros, y el pueblo entero creía que al cumplirse mil quinientos años de la entrada de Buda en el *nirvana*, llegaría el fin del mundo. Por ello, los nobles en sus jardines desean tener presente la imagen del paraíso de Amida, imaginar la belleza de la Tierra Pura, y olvidarse de la realidad terrena. Este tipo de jardín es conocido como «jardín paraíso», y el ejemplo más antiguo que se conserva es el de Byōdoin, que en su origen fue residencia de campo del ministro Fujiwara Yorimichi. En 1052, año en el que se esperaba se produjera la hecatombe del fin del mundo, éste decidió convertirlo en monasterio y consagrarlo a Amida. Así en este jardín, el estanque alude a aquel en el que Amida planta el alma-flor de loto.

Sin embargo es difícil marcar una línea divisoria clara entre los jardines de recreo y los jardines religiosos con anterioridad al periodo Muromachi, pues era una costumbre muy extendida que los monasterios respondieran a una fundación pri-



Grupo de robles talados, rocas, musgo, 1990 . Superficie 15 × 8 cm. Dominique Bailly.
Parc de Sculpture de Vassivière, Limousin.

vada, y no era raro que el patrón estableciera en él su residencia. Por tanto lo secular impregna lo religioso y lo religioso lo secular.

Si bien los jardines de la época Heian eran esencialmente jardines de agua, el *Sakuteiki* (Tratado de jardines, s. XI) menciona el término *karesansui*, o «paisajes secos», para los espacios sin agua. Su autor lo define como «lugar sin estanque, ni corrientes de agua, donde se alzan las piedras». Sobre esta técnica, sobre este estilo parte el desarrollo del jardín zen, que innova en la representación de paisajes de agua sin recurrir a ella.

El primer ejemplo de este tipo de jardines secos, expresión de la filosofía zen, y que constituye un vehículo para su meditación, lo tenemos en el jardín del monasterio Saihō (Kyoto), realizado por Musō Soseki² entre 1339 y 1344, uno de los más conocidos maestros de jardines de Japón, y el padre del tipo *karesansui*.

Saihōji es también conocido como Kokodera, «el templo del musgo», y está situado en las montañas que cierran Kyoto por el Oeste. Este monasterio, dedicado a Amida, prácticamente quedó destruido a principios del siglo XIV. En 1339 un notorio vasallo del sogún Ashikaga le confió a Musō Soseki la tarea de reconstruirlo como templo zen.

Cuando Soseki emprende la reconstrucción respeta el estanque existente y lo agranda, aprovecha los islotes, e instala un embarcadero como si de un jardín de recreo de la época Heian se tratara. Pero también innova. Traza un sendero a lo largo del estanque, de manera que se pueda recorrer, inaugurando así el género de «jardín de paseo», que se desarrollará plenamente a partir del siglo XVII, siendo un célebre ejemplo el de la villa imperial de Katsura. Por otro lado rompe con la simetría propia de la arquitectura del periodo Heian (*shinden-zukuri*), y disemina las construcciones. En la ribera oeste del estanque se eleva un pabellón-relicario, que se refleja en el agua, prototipo del famoso Pabellón de Oro (Kinkakujī) y Pabellón de Plata (Ginkakujī) edificados en Kyoto por los sogunes Ashikaga. Musō Soseki levanta además pabellones para degustar el té, y un tipo de «puente-pabellón», especie de pasarela cubierta en su parte central, probablemente semejante a la que se conserva en el monasterio de Eihō. La influencia de los «jardines paraíso» es todavía muy fuerte, pero al tiempo que remodela el jardín existente, crea un segundo jardín. Al norte del estanque una puerta se abre al monte Kōin, y cuando uno la traspasa, parece entrar en otro mundo. Subiendo una escalera de piedras se descubre un jardín muy diferente. Bajo un bosque de sombra, una avalancha de rocas que parecen caídas de la montaña en un silencio ensordecedor. En unos veinte metros se reparten en tres grupos. De gran talla y de la misma naturaleza, presentan aristas vivas. Están pensadas para que ninguna destaque, y las que ocupan la parte superior son bajas, a fin de no dominar en el conjunto. Todas están dispuestas para que el campo

² Iniciado en la secta budista Shingon, se siente atraído por la ruda simplicidad de la secta Zen, y entra como monje en 1294 en el monasterio de Kennin, a la edad de 19 años. El primer documento que hace mención a un jardín de este estilo data de 1312 y poco después trabaja en el monasterio de Eihō (Mino). Más tarde funda el monasterio de Zuisen en Kamakura, y trasladado a Kyoto crea sus dos grandes obras maestras, el jardín de Saihō y de Tenryū.

visual se estreche de abajo hacia arriba y produzca un efecto de mayor profundidad. Trabajó este conjunto de piedras con un extraño rigor y coherencia perfecta. Esta composición dinámica, casi violenta, aporta una extraña visión de la naturaleza, aquella de un monje zen que intenta expresar su experiencia religiosa y proyectar su personalidad a través del mundo frío y silencioso de la piedra.

La originalidad de este jardín reside en que está construido sobre un terreno en declive en un bosque no cerrado, con piedras provenientes de los alrededores. Algunos de los bloques proceden de material reutilizado proveniente de una necrópolis protohistórica cercana. Hay un texto sagrado del budismo, el *Lankavatāra-sūtra*, donde se afirma que el ascetismo debe practicarse bajo los árboles, en las grutas, y entre las colinas funerarias. Es por ello que Musō crea un lugar de meditación que semeja un cementerio. Un lugar cerrado al público dedicado exclusivamente a la meditación. Los laicos sólo podían acceder al jardín inferior.

Si bien el jardín superior ha permanecido prácticamente intacto, no ocurre lo mismo con el inferior, donde la mullida moqueta de musgo a la que debe su actual renombre, no había sido prevista por Soseki. Estas plantas parásitas han ocupado su suelo a lo largo de la era Meiji (1868-1912), un periodo en que el monasterio carecía de posibilidades para el mantenimiento del jardín. En el siglo XIV los islotes estaban cubiertos de arena blanca, los bordes del estanque se cubrían de rosadas flores en primavera y de enrojecidas hojas en el otoño con los arces. Un mundo sagrado por donde se podía pasear y remar, el Paraíso de Amida, y a unos cientos de metros del jardín de las delicias, la ladera de un monte, ruda, agreste, árida, que representa el mundo terrenal. Aristas cortantes frente a suaves contornos.

En 1342, el sogún Ashikaga Takauji le encarga a Musō Soseki transformar en monasterio zen la villa contruida un siglo antes por el emperador Go-Saga para su retiro. Este es el origen de Tenryūji. Aquí la tarea se presentaba algo más difícil, convertir una residencia imperial destinada a los juegos y al placer en un austero monasterio. La arquitectura era de estilo *shinden-zukuri*, de distribución geométrica, y se abría al sur a un gran estanque con un islote central, al que se accedía por un pequeño puente arqueado. Un estanque dedicado a los juegos y a la distracción de la pesca. Musō emprendió su reforma y lo enriqueció con numerosas piedras. Al fondo eligió crear una cascada de piedras con unos treinta bloques que constituye el centro de la composición. En la parte baja, tres largas piedras planas, que unidas una a otra figuran un puente. Este tipo de pasarela hecha con losas naturales era la primera vez que se hacía en Japón. A los lados, un grupo de piedras puntiagudas sugieren los picos que enmarcan una garganta profunda. A algunos metros de la orilla dispuso otras que simbolizan el monte Sumeru. Una de ellas que parece emerger de las aguas se asemeja enormemente a la colocada en el estanque del templo Mōtsuji (Hiraizumi, prefectura de Iwate), del siglo XII, lo que muestra que la tradición de las piedras en pie de la época Heian sigue viva en el siglo XIV.

Una de las características claves del diseño de Soseki es la relación conseguida entre el *hōjō* («diez pies cuadrados»), las habitaciones del abad y el estanque. En la época Heian se salía al jardín para divertirse, pero aquí, está concebido para ser disfrutado desde la estancia. Se ha convertido en un lugar de contemplación. De la rea-

lización de Saihōji a Tenryūji se ha producido este cambio significativo. Pero en todo caso son dos obras que muestran la elocuente riqueza imaginativa de su creador.

Considerado desde el punto de vista de la pintura, el jardín de Tenryūji combina dos estilos:

- El estanque junto a un monte donde la tierra rodea y se integra en el espacio, vuelve su mirada a la pintura de carácter japonés conocida como *Yamato-e*.
- Las piedras ergidas que sugieren los paisajes chinos de la época Song. La caída de agua seca tiene el nombre de «cascada de Longmen» (hace referencia a unos famosos rápidos del curso superior del río Amarillo, tema frecuente en la pintura china). Sin embargo, en esta época la pintura Song no estaba muy difundida, por lo que se sugiere el contacto de Musō en Kamakura con maestros zen llegados del continente.

Saihōji y Tenryūji anuncian un nuevo estilo de jardinería, un nuevo tipo de pensamiento, que manifiestan en la abstracción progresiva de las manifestaciones naturales.

Estos dos jardines, jardines de templos, se convirtieron en modelo de los de tipo palaciego de los sogunes Ashikaga. Por un lado, porque su gran afición a la pintura a la tinta china debió hacer que se sintieran atraídos por esta representación tridimensional del paisaje, y por otro por su simpatía hacia el nuevo budismo zen que comenzaba a propagarse con fuerza. Kinkakuji en la zona de Kitayama en Kyoto, y Ginkakuji en Higashiyama, son los dos ejemplos más significativos. En Kinkakuji, un gran lago se abre frente al Pabellón dorado, y un sendero recorre sus orillas, sin embargo, todavía el jardín no estaba concebido para apreciar su belleza caminando, sino en barca.

Ginkakuji, «templo del pabellón plateado», fue la residencia levantada por Ashikaga Yoshimasa en el último tercio del siglo XV, en plenas guerras civiles, tras abdicar al cargo de sogún. Este palacio de Higashiyama fue un ardiente foco de la vida cultural en ese periodo, e incluso se habla de cultura Higashiyama en estos años. Cuando él murió, al igual que ocurrió con Kinkakuji, la residencia fue convertida en templo, que recibió el nombre de Jishoji.

El pabellón (la única edificación conservada de las doce que constituían el conjunto) consta de dos plantas, y desde la planta baja se tiene una inmejorable vista del jardín, utilizada para la meditación. La parte inferior del jardín estaba proyectada para pasear, con lago e islas. Pero hay dos rasgos del jardín que ponen las bases definitivas para el desarrollo del jardín seco: por un lado el paisaje seco inspirado en el de Saihōji, en la pendiente de la parte superior del jardín, cerca de la *ocha no i*, «fuente del agua del té», y por otro el hecho de que el mar y la montaña se representaran mediante una superficie de arena y un montículo del mismo material. Se le llama *ginshanada*, literalmente «arena plateada y lago abierto». La superficie de la arena es rastrillada formando ondas que aluden a las olas del mar. En su centro se levanta la «colina vuelta hacia la luna», *kogetsudai*, montículo que alu-

de al monte Fuji. Ya no es una piedra exclusivamente, sino que es un monte esculpido en arena, y un monte japonés.

Se desconoce si esta incorporación al jardín fue posterior, pero aparece citada por primera vez cien años después de la muerte del sogún, en 1578 en un hermoso poema.

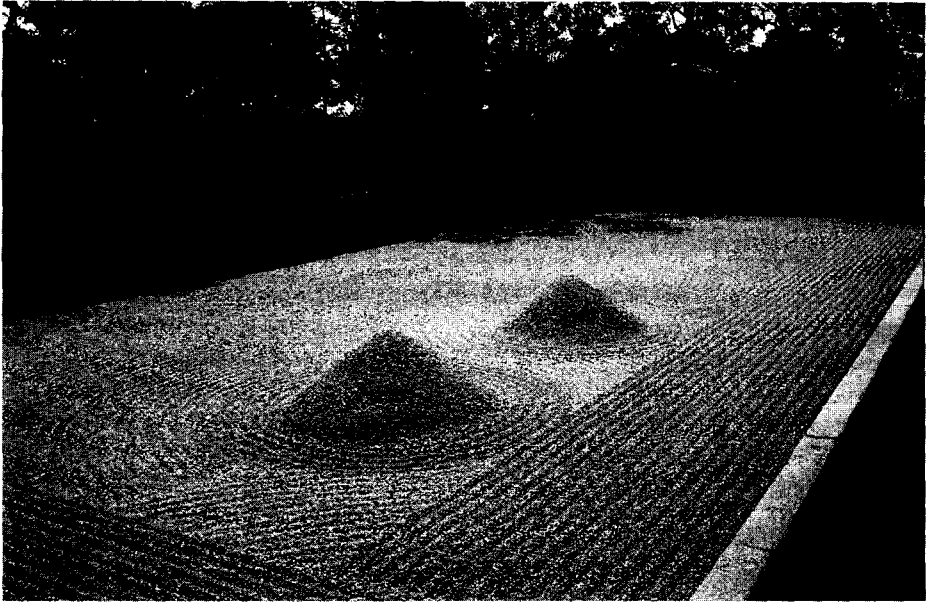
Los jardines de piedras, *karesansui*, son una expresión plástica que encuentra su máximo desarrollo a través del pensamiento zen, que hace propio su vocabulario. Difieren enormemente de los «jardines paraíso» de la época Heian, donde se busca el encanto del color, de la vegetación frondosa, aquella que uno desea encontrar en el paraíso del Oeste como en Byōdoin. Por el contrario son jardines áridos donde la quietud de los elementos parece comunicarnos su ser más secreto.

Aun siendo jardines budistas, y habiendo tomado elementos y significados llegados de China, propios del taoísmo, no hay que olvidar que en el Kojiki, la primera crónica escrita del Japón (p. VIII), se menciona a Iwasuhime no kami, la «Divina princesa de la roca y la arena», es decir el espíritu de estos dos elementos, que se funden en los jardines secos, y que por tanto en Japón tienen una aureola que los asocia a algo con vida y con un cierto carácter sagrado. De hecho el término *niwa*, que hoy significa jardín, servía para designar el espacio de arena o grava blanca dispuesto en ciertos santuarios sintoístas. Era en este lugar donde se hacían las ofrendas, las fiestas y las danzas en honor a los dioses, *kami*. Un espacio sagrado, blanco y puro, que también se abría ante los edificios del emperador, descendiente del *kami* solar. Así, en el palacio imperial de Kyoto, reconstruido en el siglo XIX siguiendo documentos antiguos, puede verse una gran explanada de grava blanca en la cual destacan tan sólo un mandarino y un cerezo situados respectivamente a la derecha e izquierda de la fachada.

Por tanto, si puede que el simbolismo de las piedras haya sido tomado del taoísmo o del budismo, lo que es importante reseñar, es que se trataba de objetos sagrados desde la óptica del sintoísmo. De hecho en el famoso tratado del siglo XII, el *Sakuteiki*, su autor apunta que es necesario observar ciertas reglas en la manera de disponer las piedras, bajo pena de incurrir en un *tatari*, es decir, transgredir las normas de los *kami*. Por ejemplo, no se podrá tumbar una piedra que inicialmente se halle en pie, ni levantar una que originalmente esté tumbada. Se observa así que los elementos utilizados en los jardines secos conservan el carácter sagrado que les confiere la religión considerada autóctona.

En algunos altares sintoístas es frecuente encontrar un terreno de arena o grava blanca en el que se levantan como en Ginkakuji una o varias montañas modeladas con dicho material. El lugar suele estar cercado con una soga y colgando de ella unos papeles blancos cortados en zigzag. Estos conos son levantados para que la divinidad se pose cuando viene a visitar el templo.

En el jardín seco de Daisen-in vuelven a aparecer en la explanada rastrillada dos conos de cantos rodados que pueden interpretarse en el contexto del resto del jardín como los últimos obstáculos que el río de la vida ha de superar. «Colina vuelta hacia la luna», *kogetsudai*, monte Fuji, morada temporal de los *kami*, u obstáculos en la vida del hombre budista, constituyen un elemento formal sumamente



Jardín del subtemplo Daisen-in, en el recinto de Daitokuji.
Periodo Muromachi (1333-1568). Kyoto.

contemporáneo dentro del lenguaje artístico occidental por su geometría, su abstracción y su evocadora poesía.

Para Shigemori Mirei, conocido experto japonés en el tema, los jardines secos, o *karesansui*, son equivalentes a las agrupaciones de rocas adoradas en el sintoísmo primitivo, *iwakura* o *iwasaka*, como morada de los dioses, y marcadas con el *shime gawa* o lazo sagrado, y surgido en tiempos prehistóricos, ésta sería su primera fase de desarrollo (ejemplo: el relicario Achi en Kurashiki). Una segunda fase abarcaría las épocas Nara y Heian, donde solo aparecen formando parte de los jardines con lago (Motsuji, Hiraizumi, p. XII). Un tercer periodo abarcaría todo el periodo Kamakura, donde los arreglos de piedras son combinados con el jardín con lago y tienen un papel primordial (Saihōji, Kyoto). Y el último gran periodo abarcaría desde el final de Kamakura, hasta la época actual. El *karesansui* del periodo en el que nos encontramos constituye el segundo gran prototipo del jardín japonés, un modelo que se ha extendido más allá de las fronteras del archipiélago.

Ryōanji, el «templo del dragón apacible», al noroeste de Kyoto es quizá el ejemplo más emblemático por su pureza: ningún elemento acuático, ningún arbusto ni árbol, y posee un rasgo constante en la estética japonesa: la simbiosis figurativa del ángulo recto y la forma natural.

Normalmente la atención se fija en el corazón del templo que es este jardín seco, pero en la parte inferior del monasterio se halla un jardín con lago al estilo de la época Heian. El templo principal del complejo, Daiju-in se levanta en esta

zona. Este jardín inferior fue realizado a principios del siglo XI por Fujiwara Sane-yoshi. A mediados del siglo XV (1450) el primer ministro Hosokawa Katsumoto, adquirió el terreno y fundó en la parte superior el templo zen de Ryōanji. Destruído completamente durante las guerras civiles Onin, fue nuevamente levantado en 1488 por su hijo, y es posible que el jardín de rocas date de esta época.

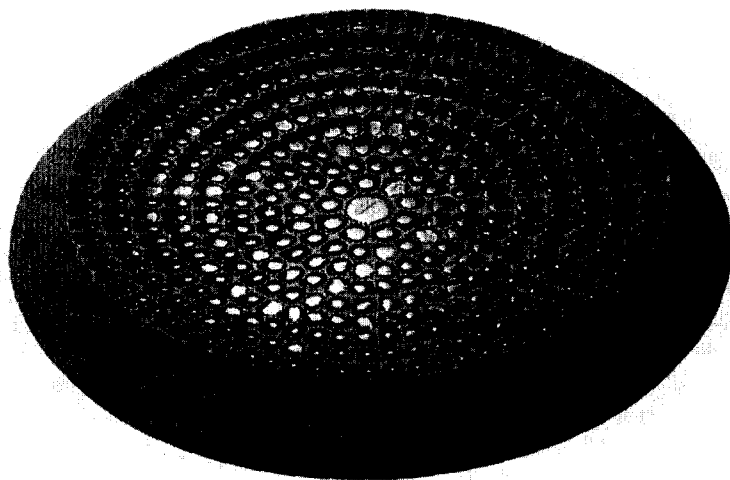
El jardín ha sufrido varias alteraciones a lo largo del tiempo. En una de ellas se reformaron las galerías y los muros que lo circundaban. En un grabado del *Miyako rinsen meisho zue* (1799), se observa que se podía acceder al jardín, algo impensable en su disposición actual. Según fuentes antiguas, el jardín se cerraba al oeste con una galería abierta que permitía el acceso visual al otro jardín, tomando prestada la composición general del fondo, constituyendo un ejemplo de *shakkei* (paisaje prestado). Quizá el muro se cerrara tras el incendio de 1797.

El jardín se encuentra hoy mirando la cara sur de la vivienda del abad, y rodeado de un muro bajo, ocupando una superficie de 200 metros cuadrados sobre un terreno de forma rectangular y plano. Lo componen 15 piedras repartidas en grupos de dos, tres y cinco (otros autores hablan de tres grupos de siete, cinco y tres), sobre una superficie de grava blanca rastrillada totalmente vacía. Tan solo un poco del musgo que ha crecido con el paso de los años al pie de las rocas rompe la monocromía de grises y ocres.

Hay numerosos intentos de explicar el significado de esta composición: el mar con sus islas visto desde el aire, los picos de las montañas entre la niebla, crías de tigre nadando en el mar... reglas de equilibrio entre números impares, geometría secreta... Y esto tiene mucha relación con el mundo del arte contemporáneo, donde el artista deja abierta la obra a la interpretación del espectador,



Detalle del jardín de Daijū-in en el recinto de Ryōanji, probablemente de 1488, pero ha sufrido reformas posteriores.



Altar del cielo, 1993. Granito, cera, hollín. Adolfo Schlösser. Museo ICO, Madrid.

negándole incluso, al no facilitar un título o referirse a ella como composición, cualquier pista para ayudarle a acercarse a la obra con libertad y sin ningún tipo de condicionamiento, pues de lo que se trata es de que el espectador proyecte su interioridad sobre la obra y de su propia interpretación, teniendo valor incluso independientemente de lo que el artista haya querido plasmar en su creación.

Es quizá por esta razón que Ryôanji ha atraído a gentes de todo tipo, a grandes y pequeños artistas, a sencillos admiradores de la belleza, porque entre sus muros y en las estrías de la arena esconde el misterio del que participa toda gran obra de arte.

Reflexionando sobre el hecho de que se trata de un jardín zen, al que se abre la estancia del abad, nos damos cuenta de que siendo un jardín seco, como lo era el de Saihōji, y siendo igualmente un jardín de meditación, en esta ocasión, se alcanza una perfecta unidad entre sus formas y su finalidad. En Saihōji invitaba a la meditación el hecho de que las piedras procedían de una necrópolis, lugar apropiado para ello como rezan los sutra, pero en esta ocasión no existe tal carga religiosa. Resalta desde el punto de vista formal su planitud total. Y la horizontal invita a la calma, a la serenidad, invita a sentarse y recorrerlo con la mirada conforme sientes que el espíritu se sosiega. Y con esa serenidad la vista acaba fijándose en un punto. Se adivina entonces la perfecta concordancia entre los aspectos formales de la composición y las técnicas de meditación, *zazen* (sentado en postura de flor de loto, el practicante debe fijar su atención en un punto hasta conseguir que dicho punto

sea lo único visible de su entorno). Si pensamos en esta idea, más allá de si la arena rastrillada en formas circulares en torno a las rocas representa el mar o no, descubrimos cómo esas líneas contribuyen a borrar los contornos de las rocas, ayudando a difuminar las formas y ver rocas y arena como una gran unidad.

A través de la meditación el hombre puede guiar su energía, que habitualmente está dirigida hacia el exterior, para a través de los sentidos transmitir datos a la conciencia, hacia el interior. Por ello, durante la meditación debe anular sus percepciones, y el punto en el que ha fijado su mirada se desdibuja. Es entonces cuando logra invertir la corriente de energía de dentro hacia afuera, y el sujeto vuelve hacia su propio yo, hacia su conciencia. Esta experiencia de interiorización se llama experiencia de la «nada», del «vacío», de la «conciencia que no juzga» o del «abandono del propio yo». Se trata de una experiencia más allá de la razón, una experiencia de vida.

Experiencia de vida plasmada a través de la sutil creatividad del artista a través de una composición abstracta construida con objetos naturales, cuya única función es incitar a la meditación invitando a la experiencia estética. Probablemente en esta profunda comunicación en torno a la belleza reside el magnetismo del jardín, que a lo largo de los siglos ha cautivado la mirada de quien se ha acercado a él, siendo fuerte el impacto causado en el pasado siglo XX, en nuestro arte contemporáneo.

Es relativamente sencillo imaginar que para los artistas occidentales del siglo XX, cuyo gran deseo era romper con lo establecido, ya fueran normas académicas, pictóricas o sociales, esta obra supusiera una interpelación en su búsqueda de un lenguaje específico del arte que no estuviera anclado a la tradición, una tradición que para ellos era ajena al cambiante mundo contemporáneo.

Ryōanji, a medio camino entre la pintura y la escultura, y desarrollado en el campo de la jardinería, suponía un reto y al tiempo una constatación de que las diferentes artes no eran compartimentos estancos, y que los materiales que el artista podía utilizar para expresarse podían ser de lo más diverso. Es más, se trataba de una obra con un contenido plenamente filosófico, una obra de meditación, la obra como vehículo de comunión entre la realidad exterior palpable, y la realidad interior, de búsqueda a través de la intuición, que deja de lado el mundo de la razón, frecuentemente tan en contradicción con el mundo del arte, para comunicarse de corazón a corazón.

Miró cuando viajó a Japón, había guardado recortes de prensa donde había visto por primera vez el jardín de Ryōanji, y era uno de los pocos lugares que deseaba fervientemente visitar. Sus pinturas de vacío, de manchas armoniosamente distribuidas, los rastros de su pincel, son asimilados por él mismo al espíritu que guía las creaciones japonesas.

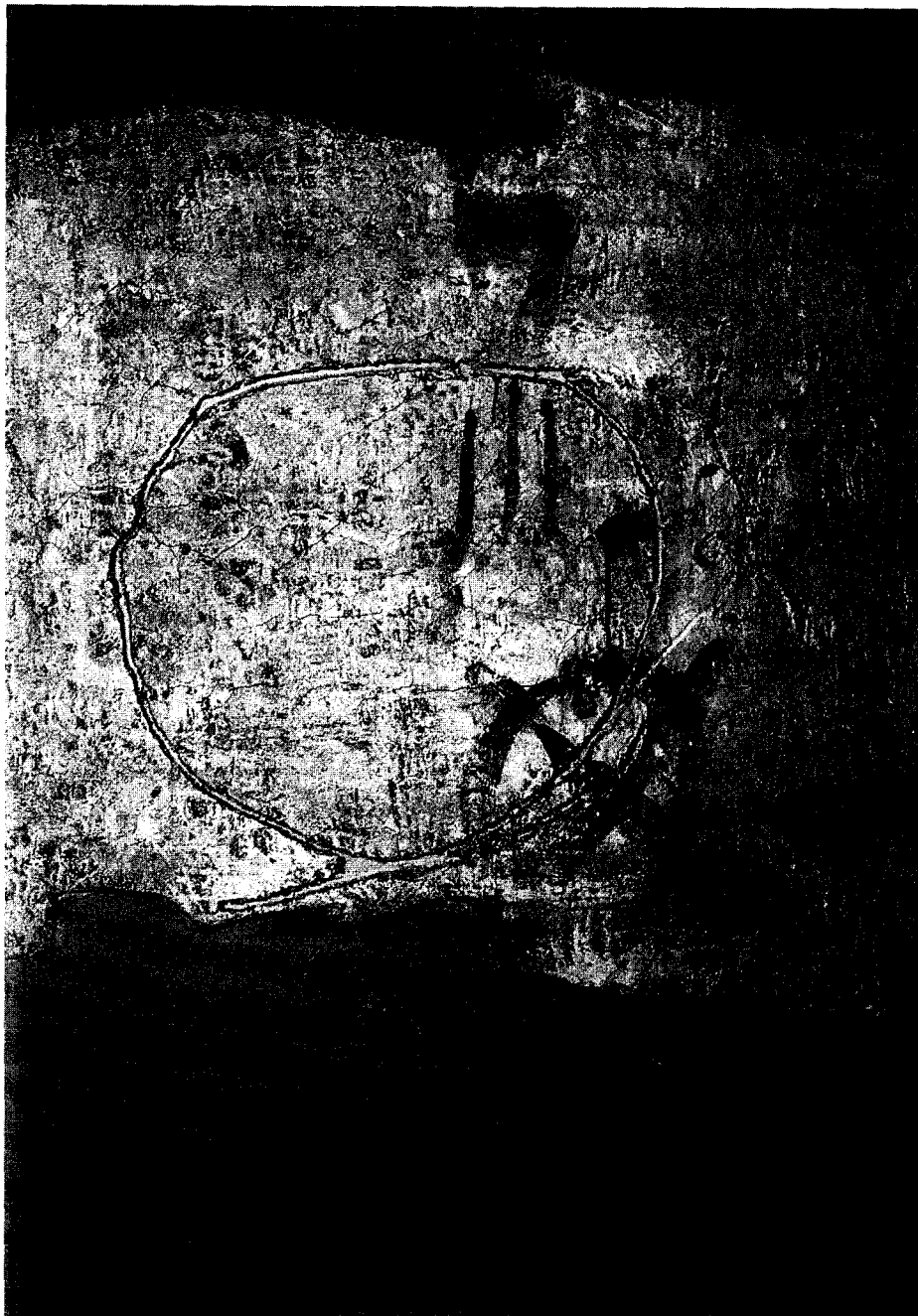
Arquitectos como Frank Lloyd Wright, poetas como Octavio Paz, escultores como Isamu Noguchi, o pintores como Joan Josep Tharrats, han visitado este paradigma de jardín seco, que siendo un jardín habla tanto a escritores, como pintores, escultores, ... porque como ya hemos dicho, utiliza un lenguaje muy próximo a las necesidades de nuestro tiempo.



Camino de piedras de Villa Katsura, principios siglo xvii. Kyoto



Templo Hōnenin, 1673. Kyoto.



Blanco con manchas rojas. 1954. Antoni Tàpies. Col. particular



Villa Tsuki Katsura, mediados del periodo Edo (1600-1868). Hôfushi, prefectura de Yamaguchi.

Estos jardines secos, a través de sus arenas, la piedra y el musgo, revalorizan las texturas acercándose a la pintura matérica y dando un valor intrínseco a la materia en sí. Para los informalistas y matéricos aquellas huellas del rastrillo en la grava estaban sumamente próximas a los arañazos y las marcas con que ellos pretendían fijar sus gestos creativos sobre los pigmentos enarenados.

A través de sus rocas se acercan a las esculturas, que cada vez con más frecuencia son instaladas sobre grava en las exposiciones (sirva de ejemplo el montaje de las obras de Amadeo Gabino en el año 2000 en el IVAM). Para el público occidental la escultura había sido siempre un elemento más de los jardines que los enriquecía y los habitaba, pero solía ser un elemento depositado, ajeno, que siendo habitualmente personajes mitológicos conferían una cierta simbología al lugar. Pero rara vez se perseguía una unidad. Quizá, cuando hoy encerramos a estas venus en los museos, no sentimos la asfixia que nos ahoga al contemplar las grandes esculturas de Eduardo Chillida o Amadeo Gabino, por poner un ejemplo, pensadas para habitar la naturaleza, el exterior, en unidad con ella.

Aquellos dioses nos remitían a pensar en la belleza de las formas, y éstas nos invitan a la introspección, a proyectarnos sobre ellas, a reflexionar. Formas abstractas que buscan la unidad con la mirada del espectador, que buscan despertar una experiencia estética, tan sabia y tan sublime como cualquier experiencia de bondad... Y éste es también uno de los puntos de encuentro con los jardines secos, que igualmente podríamos confundirlos, como se apuntaba en el inicio del texto con los

montajes de artistas contemporáneos, que juegan en los suelos de los grandes museos con arenas esparcidas, hileras de piedras, hojas secas, pétalos de flores, etc; y que también aproximando el mundo de lo trascendental a la naturaleza, están sumamente cercanos al *land art*; por otro lado los jardines secos están compuestos al modo de un paisaje pictórico, pudiendo hablar incluso de una pintura tridimensional... Un abandono del soporte tradicional, un salto a la tridimensionalidad del espacio más allá de la escultura, un desarrollo temporal, una revalorización de otro tipo de materiales, la inclusión de la naturaleza en el ámbito artístico,...

Estas son algunas afinidades por las que hoy, como ocurriera ya a mediados de los años cincuenta en el siglo XX, el jardín japonés, y en especial el jardín seco haya adquirido tanta aceptación.

Podemos hablar por ello de cómo realmente constituye un verdadero puente entre la tradición y el mundo actual.

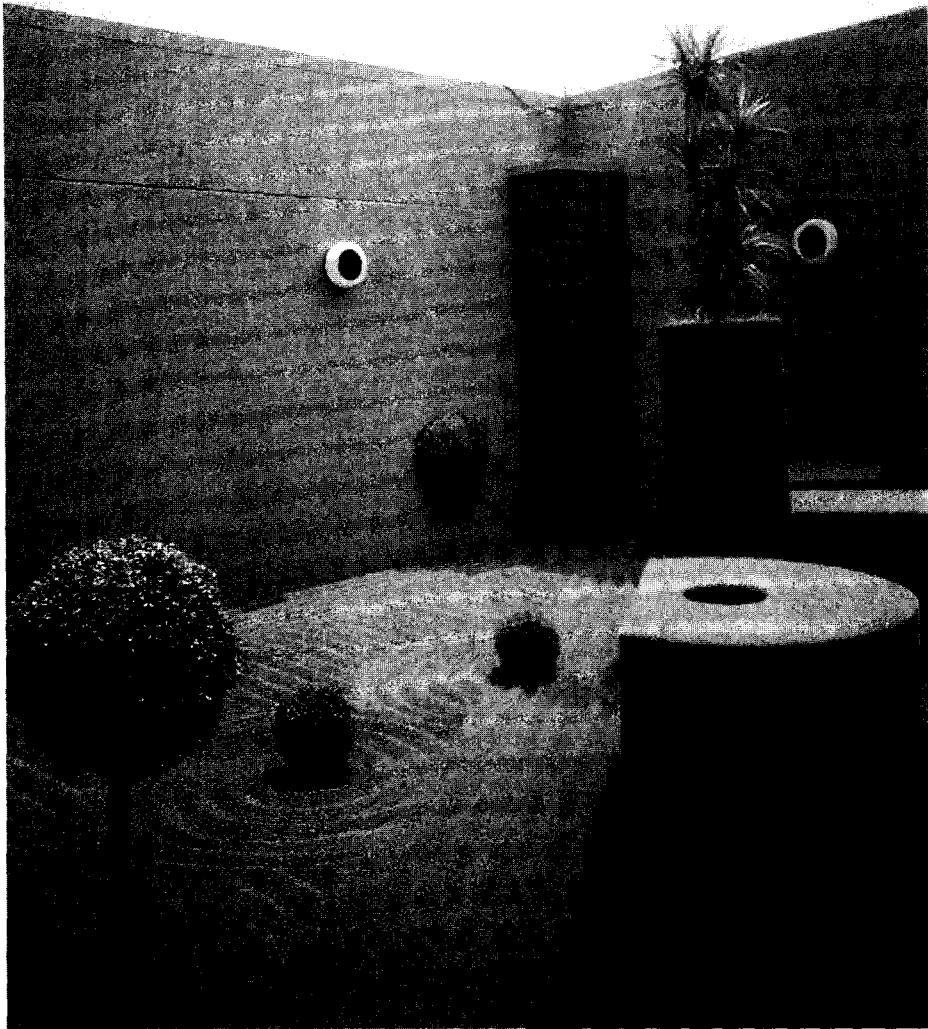
TRATADOS MÁS RELEVANTES

Sakuteiki, siglo XI

Sagaryūtei kohō hidensho (Doctrina esotérica del jardín del estilo de Saga), siglo XVI



Fieldgate, 1993. Andy Goldsworthy. Poundridge, Nueva York. Col. privada.



Splice Garden, 1986. Martha Schwartz. Azotea del Institute for Biomedical Research Cambridge, Massachusetts.

Tsukiyama teisōden (Tradición de jardín de colinas artificiales), siglo XVIII.
Senzui narabi ni nogata zū (Doctrina esotérica ilustrada de la técnica de jardines, conservado en el templo Ninnaji, de Kyoto).